بسم الله الرحمن الرحيم
" وفوقَ كلِّ ذي علمٍ عليم "
صدق الله العلي العظيم
يوسف / ٧٦

الإهداء

إلى روحها طيَّب الله ثراها

إلى أمّي . . .

وما انْسدَّتِ الدنيا عليَّ لِضيقِها
ولكنَّ طرفاً لا أراكِ بـهِ
أعمَى

فهرست موضوعات الكتاب

الموضوع	الصفحة
المقدّمة	٤ ـ ١٠
التمهيد (أبو الطيب المتنبي ظاهرة نقدية ومدرسة شعرية)	١١ ـ ٣٠
الفصل الأول : المظاهر الموضوعية والفنية في شعر المتنبي	٣١ ـ ٨٩
المبحث الأول : المظاهر الموضوعية في شعرالمتنبي	٣٢ ـ ٦٠
أولا : مظاهر العنف في شعر المتنبي	٣٢ ـ ٤٢
١ـ النزعة الحربية	٣٢ ـ ٣٥
٢ـ النزعة الحكمية	٣٦ ـ ٤٠
٣ـ النزعة البدوية	٤٠ ـ ٤٢
ثانيا : مظاهر التمرد في شعر المتنبي	٤٢ ـ ٦٠
١ـ لغة الغزل في غير الغزل	٤٢ ـ ٤٩
٢ـ الفخر بالنفس أمام الممدوح	٤٩ ـ ٥٥
المبحث الثاني : المظاهر الفنية في شعر المتنبي	٦١ـ ٨٩
١ـ المستوى الصوتي	٦١ ـ ٦٩
٢ـ المستوى التركيبي	٦٩ ـ ٧٣
٣ـ المستوى الدلالي	٧٤ ـ ٨٤
الفصل الثاني : فاعلية المظاهر الموضوعية لشعر المتنبي في الشعر العربي	٩٠ ـ ١٥٠
المبحث الأول : فاعلية مظاهر العنف في الشعر العربي	٩١ ـ ١٢٤
١ـ فاعلية النزعة الحربية	٩١ ـ ١٠١
٢ـ فاعلية النزعة الحكمية	١٠١ ـ ١٠٨
٣ـ فاعلية النزعة البدوية	١٠٨ـ ١١٩
المبحث الثاني : فاعلية مظاهر التمرد في الشعر العربي	١٢٥ـ ١٥٠

١ـ فاعلية لغة الغزل في غير الغزل ١٢٥ـ ١٣٧
٢ـ فاعلية الفخربالنفس أمام الممدوح ١٣٧ـ ١٤٦
الفصل الثالث : فاعلية المظاهر الفنية لشعر المتنبي
في الشعر العربي ١٥١ـ ٢٢٣
المبحث الأول : فاعلية المستوى الصوتي ١٥٢ـ ١٨٠
المبحث الثاني : فاعلية المستوى التركيبي ١٨١ـ ١٩٩
المبحث الثالث : فاعلية المستعوى الدلالي ٢٠٠ـ ٢٢٤
الخاتمة ٢٢٥ـ ٢٢٩
فهرست المصادر والمراجع ٢٣٠ـ ٢٣٦

المقدّمة

يتطلع كلُّ شاعر إلى هالة من سبقه من كبار الشعراء ، وإذا كان عبقريّاً موهوبا أصبح شعره الإطار الشعريَّ الذي يمتح منه من يتلوه من الشعراء ، وقد تمتدُّ فاعليَّة شعره فتطبع عصره وما يليه من عصور بطابعها الخاص .

وأبو الطيب المتنبي شاعر موهوب وصاحب عبقريَّة شعريَّة لا يُنكرها إلاّ جاحد مُكابر ، فقد أُلّفت فيه الكتب والأبحاث والدراسات والرسائل الجامعيَّة ، والمقالات المتناثرة في مجلات عربيَّة معروفة ، بما لم نجده في شاعر آخر ، بل إنَّ ما أُلّف فيه يفوق ما أُلّف في مجموعة كبيرة من الشعراء ، حتى بلغ ما أحصاه مؤلّفا كتاب (رائد الدراسة عن المتنبي) المطبوع عام ١٩٧٩ م ما يزيد على ٢٠٠٠ما بين مصدر ومرجع وبحوث ومقالات .

وإنَّه لأمر يلفت الانتباه أن يأخذ شعره من أقلام الدارسين والباحثين والنقَّاد طيلة هذا الزمن كلَّ هذا الجهد النقديِّ المثابر ثم لا تجد بحثا أو كتابا أو رسالة جامعيَّة تنفرد بتوخِّي فاعليَّة شعره في الشعر العربيِّ .

وكان لاهتمامي الخاصِّ بشعر أبي الطيب ، وحيازتي ديوانه منذ وقت مبكر دافعا قويّاً لتأليف هذا الكتاب الذي هو في الأصل رسالتي لنيل درجة الدكتوراه ، وصادف ذلك أن كلّفني الدكتور المرحوم علي الزبيديّ في السنة التحضيريَّة للدكتوراه بإعداد بحث بعنوان (أثر المتنبي في الشريف الرضيّ) ، وكتبت البحث ، فلاقى عنده استحسانا كان لي حافزا لأن يكون نواة لرسالة الدكتوراه هذه .

وآثرنا لفظة (فاعليَّة) في عنوان الرسالة على لفظة (أثر) ، فرارا من المعاني الحسِّية للفظة الأخيرة ، تلك المعاني التي تواترت في معاجم اللغة ومنها أنَّ الأثر : بقيَّة الشيء ، أو ما بقي من رسم الشيء ، أو ما يؤثره الرجل بقدمه في الأرض ، أو سمة في باطن خفِّ البعير يُقتفى بها أثره ، أو أثر السيف : ضربته ... (لسان العرب ، ٥/٦٠، وتاج العروس ، ٤/٣) وكلُّ تلك المعاني تبتعد عن بيان ما أحدثه شعر أبي الطيب من تغيير وتطوير في الشعر العربيّ ، ولما وجدناه من أنَّ لفظة (فاعليَّة) Interactionism قد استعملت مصطلحا في علم النفس ، وهذا المصطلح يفترض وجود التفاعل أو السببيَّة

المتبادلة بين اثنين ، ويأتي مصحوبا بدرجة معيَّنة من الاكتساب ، وأشكاله الرئيسة هي : التعارض أو التنافس والتنازع (موسوعة علم النفس ، ٨١ و٢٣٤ ، ومعجم المصطلحات العلميَّة والفنّية ، ٥٠٦) ، وهذا المعنى يقترب كثيرا ممَّا نحن فيه .

ولمَّا كان عدد الشعراء الذين خضعوا لفاعليَّة شعر أبي الطيب كبيرا جدّاً كان لابدَّ من اللجوء إلى الاختيار ، وقد وقع الاختيار على أربعة عشر شاعرا ، تناثروا على مختلف أصقاع الدولة العربيَّة الإسلاميَّة ، وكان الاختيار مبنيّاً على أساسين : الأوَّل ، هو أن يكون شاعرا معروفا وله ديوان شعر مطبوع ، والثاني ، أن يكون ممثّلا لحقبة زمنيَّة محدَّدة : العصر أو القرن وفي مكان محدَّد : المشرق العربيِّ أو مصر أو الأندلس ، فكان أبو فراس الحمدانيّ وابن هانئ الأندلسيّ والسريّ الرفّاء ، من معاصري الشاعر في القرن الرابع الهجريِّ ، وكان الشريف الرضيّ ومهيار الديلميّ وأبو العلاء المعرِّي وابن زيدون من الشعراء الذين جاءوا بعد معاصريه ، وكانت وفياتهم تقع ضمن القرن الخامس الهجريّ ، وكان الأبيورديّ والطغرائيّ وابن خفاجة وابن التعاويذيّ ، ممَّن تقع وفياتهم ضمن المئة السادسة للهجرة ، أمَّا ابن سناء الملك وابن الفارض والبهاء زهير ، فهم يمثّلون النصف الأوَّل من القرن السابع الهجريّ .

وأمّا تحديد العنوان بمنتصف القرن السابع الهجري فهو ضرورة اقتضتها طبيعة البحث ، وما سمح به الوقت والجهد ، وإلا فإنّ فاعلية شعر أبي الطيب امتدّت بعد هذا التأريخ ، فمن ينكر الفعل الذي أحدثه شعر أبي الطيب في شعر صفيّ الدين الحلّي أو ابن نباتة المصري ، بل إنّ هذه الفاعلية قد امتدّت إلى العصر الحديث لتشمل البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم في مصر ، ومحمّد مهدي الجواهري في العراق .

أمَّا المنهج الذي اتُّبع في البحث فهو لا يقوم على المنهج القديم الذي اتَّبعه القدماء ، وسوَّدوا به صفحات كثيرة لبيان ما سمَّوه بسرقات الشعراء ، كما فعل أبو منصور الثعالبيّ في (يتيمة الدهر) ، فلسنا مُولعين بردِّ معاني أبيات الشعراء الذين عاشوا ضمن الحقبة الزمنيَّة المحدَّدة بموضوع البحث إلى أصولها الشعريَّة في شعر أبي الطيب ، متَّهمين إيَّاهم بالسرقة ، وكأنَّا بذلك نضع ديوان الشعر العربيّ موضع اتّهام ، ، وإذا كانت محاولة مثل هذه ليست مستحيلة ، فإنَّ قسما كبيرا من تلك الأبيات كانت تطلُّ على الشعراء من خزينهم المحفوظ من شعر أبي الطيب ، دون وعي منهم ، كما إنَّ قسما آخر من تلك الأبيات ، تقع ضمن دائرة تجميل المعنى القديم ، ممَّا يقتضي حمله على التأثر غير المقصود .

فليس هذا البحث معنيّاً بإحصاء وتسجيل ما يُسمَّى بسرقات الشعراء قدر عنايته بمدِّ جسور بين شعر أبي الطيب ـ بمظاهره الموضوعيَّة والفنّية ـ والشعر العربيّ مستنيرا بهدي المناهج والدراسات النقديَّة : التاريخيَّة والتناصِّية والأسلوبيَّة . وحسب المنهج الذي اختططناه أن نُحدِّد مظاهر شعر أبي الطيب ثم نتابع تلك المظاهر في شعر الشعراء الآخرين ، وبتعبير آخر إنَّ هدف البحث يتَّجه إلى بيان مظاهر فاعليَّة شعر أبي الطيب الموضوعيَّة والفنّية ، وما تركته تلك المظاهر من بصمات في الشعر العربي.

ودراسة كهذه لا تخلو من صعوبات ، وقد أشار إلى ذلك د . بلاشير في الصفحة ٤٦٠من كتابه الجليل (أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبيّ) إلى الصعوبات التي تكتنف مثل هذا الموضوع ، ومنها : إنَّ العديد من الشعراء المتأخِّرين لم تُطبع دواوينهم ، وإنَّ تحديد اتّجاهات الشعر العربيّ ، بنوع خاص من الرواسم لا يُتيح لنا إلاّ قليلا ، تبيُّن ما هو صادر عن الرصيد المشترك ، وما يخصُّ أبا الطيب بالذات ، ونتيجة لذلك يوصي د . بلاشير بأنَّ نكون حذرين جدّاً ، وألاّ نجزم بوجود تأثير أبي الطيب إلاّ بما صرَّح به أصحاب العلاقة أنفسهم أنّه من تأثيره ..

وقد تجاوزنا المشكلة الأولى باختيار الشعراء أصحاب الدواوين المطبوعة ، وأمَّا المشكلة الثانية فهي لن تُثنينا عن تصميمنا في بيان مدى فاعليَّة شعر أبي الطيب في الشعر العربيّ ، فلسنا ننتظر من الشعراء البوح لنا ، بأنَّهم وقعوا تحت تأثير شعر الشاعر ، وما

لنا لا نخضع نتاجهم الشعريّ لمشرحة التحليل والنقد ، فنكشف عن مدى تغلغل شعر أبي الطيب في أشعارهم ، وإنْ لم يكونوا قد اعترفوا بذلك ؟ وأمَّا حكاية الرصيد المشترك فهي لن تُوقفنا عمَّا نسعى إليه ، وذلك لأنَّ أبا الطيب كان في كثير من الأحيان قد كسا أبياته ـ التي اتُّهم فيها بالسرقة ـ جمالا أخّاذاً ، موردا إيَّاها في صياغة مبتكرة ، مفيضاً عليها كثيرا من الطرافة والروعة ، لا سيَّما أنَّ قسما كبيرا من تلك الأبيات ـ وهذا ما تشهد به كتب السرقات الشعريَّة ـ كانت لشعراء مغمورين ، فاشتهرت أبيات أبي الطيب ، ولم تشتهر أبياتهم ، بحكم موهبته الشعريَّة وصياغاته الآسرة فسارت وذاعت ، وأخذ عنها الآخرون ، فكأنَّ شعر أبي الطيب يمثل الشعر العربيّ في أزهى صوره .

وبرزت أمامي في هذا البحث مشكلة النصِّ الشعريِّ وكثرته وطغيانه أحيانا ، وذلك لأنَّ طبيعة البحث تقتضي إثبات نصَّين أحدهما لأبي الطيب والثاني للشاعر المتأثر ، وهكذا كانت دراسة التناصِّ الشعريّ ، ولو شئت لأتيت بالكثير من النصوص التي أشرت إلى بعضها في هوامش الكتاب ، ولكنَّني وجدت نفسي مضطرّاً إلى الإقلال منها ـ قدر الإمكان ـ ليتم الانسجام بين النصِّ وطبيعة البحث العلميّ الأكاديميّ .

وقد تكون بعض المصادر القديمة ومنها : (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) للثعالبيّ و(الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لابن بسَّام ، و(الغيث المُسجم) للصفديّ ، وبعض الدراسات الحديثة التي انفردت بدراسة شاعر من الشعراء الذين خضعوا لفاعليَّة شعر أبي الطيب نافعة بملاحظات ، وإشارات، تقدِّمها بين الحين والآخر ، لكنَّها لا تكفي لتكوين فكرة واضحة عن طبيعة هذه الفاعليَّة ومداها وتغلغلها ، ومن هنا كان الرجوع إلى دواوين هؤلاء الشعراء ، ودراستها ، واستقراء المظاهر الموضوعيَّة والفنّية لشعر أبي الطيب فيها أمرا لا مناصَّ منه .

وقد بُني البحث على تمهيد سمَّيناه (أبو الطيب المتنبي ظاهرة نقديَّة ومدرسة شعريَّة) ، تحدَّثنا في بدايته عن الكيفية التي استطاع فيها الشاعر أن يُحدث ضجَّة نقديَّة أسكتت الجدل النقديّ الذي كان يدور حول الطائيَّين ، وشفعنا ذلك بالحديث عن تضافر عوامل اجتمعت في هذا الشاعر فصقلت موهبته ، وشحذت قريحته ، وألهبت إحساسه بالحياة والشعر ، فكان مدرسة شعريَّة لأجيال من الشعراء على امتداد الزمان والمكان .

وانفرد شاعرنا بخصائص شخصيَّة ، تميَّزت بالعنف والتمرُّد ، وتجسَّدت بمظاهر موضوعيَّة وأخرى فنيّة ، انعكست على صفحة شعره .

وكان مدار الفصل الأوَّل (المظاهر الموضوعيَّة والفنّية في شعر أبي الطيب)دراسة المظاهر التي سيكون لها كيان فاعل في الشعر العربيّ ، فهي تمثل حلقة الوصل بين شعر أبي الطيب والشعر العربيّ ، وشملت دراسة المظاهر الموضوعيَّة : النزعة الحربيَّة ، والحكمة بوصفها أسلوبا يمنح القصيدة تماسكا وتلاحما ، ونزعة بدويَّة تركَّزت بشكل واضح في نسيبه وغزله ، واستثماره لغة الغزل في غير الغزل ، والفخر بالنفس والحديث عن شجونها في قصائد المدح .

ودرست في هذا الفصل المظاهر الفنّية في شعر الشاعر ، وشملت : البنية الصوتيَّة للبيت الشعريّ ، من خلال المظاهر الصوتيَّة : التكرار بنوعيه الحرفيّ واللفظيّ ، والجناس ، والتقسيم ، وميل الشاعر إلى الإكثار من استعمال اسم التفضيل ، في دلالة القطع والحسم . كما درست البنية التركيبيَّة للبيت الشعريّ من خلال المظاهر التركيبيَّة : الإيجاز أوالإجمال ، ومن وسائله : الحذف ، وتغاير البنية وتحوُّلها ومن وسائله : التقديم والتأخير ، والبنية الدلاليَّة من خلال المظاهر الدلالية التي شملت : فنون البيان والبديع ، من تشبيه ، واستعارة ، وتضادّ ، وميل الشاعر إلى التخييل في تشبيهاته ، ورسم الصور المُتراكبة ، واستثمار مصطلحات النحو والصرف في التعبير عن تجربته الشعريَّة .

وتوخَّى الفصل الثاني (فاعليَّة المظاهر الموضوعيَّة لشعر أبي الطيب في الشعر العربيّ) متابعة المظاهر الموضوعيَّة التي تحدَّدت في الفصل الأوَّل ، وتتبُّعها في شعر الشعراء الذين ضمَّهم هذا البحث .

وانفرد الفصل الثالث (فاعليَّة المظاهر الفنّية لشعر أبي الطيب في الشعر العربيّ) بمتابعة المظاهر الفنّية التي درست في الفصل الأوَّل وتتبُّعها في شعر الشعراء الذين شملتهم هذه الدراسة .

وختمنا البحث بخاتمة تضمَّنت خلاصة ما تمَّ التوصُّل إليه في فصول هذه الدراسة ، من استنتاجات أو نتائج .

ولابدَّ من قول كلمة في مصادر البحث ومراجعها ، ونبدأ بأهمِّ مصدر أعاننا على كتابة هذا البحث ، ألا وهو كتاب (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) لأبي منصور الثعالبيّ المتوفَّى سنة ٤٢٩ هـ ، وهو بحق أهمُّ مصدر قديم عن أبي الطيب ، ولا نعتقد أنَّ دارسا كتب عن أبي الطيب وشعره ، كان مستغنيا عن يتيمة الدهر ، والكتاب مهم من ناحيتين : الأولى ، اهتمامه ببعض المظاهر الموضوعيَّة والفنّية في شعر الشاعر ، والثانية ، اهتمامه بما سمَّاه (سرقات الشعراء من أبي الطيب) ، وإنْ كان الثعالبيّ لا يتجاوز في ذلك مسألة التسجيل إلى التحليل .

والمصدر الثاني الذي أفدنا منه في هذا البحث ، هو (الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة) لابن بسَّام الشنترينيّ المتوفَّى سنة ٥٤٢ هـ ، وأهمُّ ما أفدنا منه هو ما سمَّاه ، بأخذ الشعراء الأندلسيِّين من شعر أبي الطيب .

والمصدر الثالث الذي أفدنا منه ، هو (الغيث المُسجم على لاميَّة العجم) للصفديّ المتوفَّى سنة ٧٦٤ هـ ، وأهمُّ ما أفدنا منه هو ما سمَّاه السرقة أو الأخذ للشعراء المتأخِّرين من شعر أبي الطيب .

أمَّا الدراسات أو المراجع الحديثة التي أشارت إلى هذا الموضوع إشارات مقتضبة ، فهناك أكثر من كتاب نذكر منها : (الفنّ ومذاهبه في الشعر العربي) لمؤلّفه د . شوقي ضيف ، و (فنون الشعر في مجتمع الحمدانيِّين) لمؤلفه د . مصطفى الشكعة ، و (أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث) لبطرس البستانيّ .

وأمَّا الدراسات الخاصَّة (الأحاديَّة) التي أشارت إلى الموضوع ، فنذكر منها : (أبو فراس الحمدانيّ) لمحسن العامليّ ، و (ابن هانئ الأندلسيّ) لمؤلّفه د . منير ناجي ، و (الشريف الرضيّ) لمؤلّفه د . إحسان عباس ، و (مهيار الديلميّ حياته وشعره) لمؤلّفه د . عصام عبد علي . وأقلُّ منها في الإشارة والاهتمام بالموضوع كتاب : د . النعمان القاضي (أبو فراس الموقف والتشكيل الجماليّ) ، وكتاب د . عمر فروخ (حكيم المعرَّة) ، وكتاب د . زهير غازي زاهد (لغة الشعر عند المعرِّي) ، وكتاب علي عبد العظيم (ابن زيدون عصره وحياته وأدبه) ، وكتاب د . محمود صبح (ابن زيدون شاعر قرطبة) ، وكتاب د . حمدان حجاجي (حياة وآثار الشاعر الأندلسيّ ابن خفاجة) ، وكتاب عبد الرحمن جبير (ابن خفاجة الأندلسيّ) ، وكتاب ممدوح حقّي (الأبيورديّ ممثّل القرن الخامس) ، وكتاب نوري شاكر الآلوسيّ (سبط ابن التعاويذيّ) ، وكتاب محمَّد إبراهيم نصر (ابن سناء الملك حياته وشعره) ، وكتاب د . عبد العزيز الأهوانيّ (ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر) .

وكانت هناك بعض إشارات إلى الموضوع في بعض طبعات الدواوين وشروحها ومنها : ديوان أبي فراس الحمدانيّ ، تحقيق د . سامي الدهان ، وديوان ابن سناء الملك ، تحقيق د . محمَّد عبد الحقِّ ، وشرح ديوان ابن الفارض ، لجامعه الشيخ رشيد بن غالب .

وبعد فقد كان لأستاذي المرحوم د . عناد غزوان إسماعيل المشرف على هذه الرسالة ، الفضل الكبير في إخراجها بالصورة التي ظهرت عليها ، فله الفضل كلّ الفضل في تقويم المنهج ، ولا أنسى ما أسداه إليَّ من نصيحة وآراء وخبرة عميقة ، وما أبداه من

رحابة صدر ، وذروة رفيعة في الخلق الكريم ، وكرم النفس ، فإليه أتقدَّم بشكري الجزيل ، آملا أن تكون جهودي معه ، قد تكلَّلت بأقباس من نجاح أرتضيه منطلقا لبحوث أخرى ، أرجو من الله العليِّ القدير أن يوفّقني في إنجازها إنّه نعم المولى ونعم النصير .

التمهيـــــــــــــــد

أبو الطيّب المتنبّي ظاهرة نقديّة ومدرسة شعريّة

مزاياه الشخصية :

كأنَّ مطالع القرن الرابع الهجريِّ كانت على موعد مع ولادة شاعر ٣٠٣ ـــ ٣٥٤ هـ ، سيذكر له التأريخ الأدبيُّ العربيُّ مكانة مرموقة ، على امتداد الزمن ، ولم يكن الجدل النقديُّ الذي أثاره أبو الطيب استمرارا للمعركة النقديَّة التي دارت حول أبي تمام والبحتريّ ، ذلك أنَّ خصومة النقاد حول الطائيَّين كانت تدور حول المذهب الشعريِّ لكلٍّ منهما : مذهب سمِّي مذهب المطبوعين الذيساير عمود الشعر العربيِّ ، وحافظ عليه ، ومثّله البحتريُّ ، ومذهب سُمِّي مذهب أهل الصنعة والبديع الذي خرق فيه أبو تمام بعض مرتكزات ذلك العمود ، على حدِّ تعبير نقَّادنا القدماء ، بخلاف المعركة النقديَّة التي دارت حول أبي الطيب ، فهي معركة كانت تدور حول شاعر أصيل متفرِّد ، استطاع بما امتلك من موهبة شعريَّة ومزايا ثقافيَّة ، وشخصيَّة قويَّة متمرِّدة مؤثرة ، أن ينقل ساحة المعركة إليه ، ليسدل بذلك الستار عمَّا أثير حول شاعرين كبيرين في التراث الشعريِّ العربيِّ .

ويؤكِّد شعر أبي الطيب تضلُّع صاحبه في اللغة واطّلاعه الواسع العميق على أسرار اللغة (١) ، وتتبُّعه فنَّ الشعر ، وقدرته على كسر الجمود اللغويِّ ، والاختراق ، وهو ما يسمِّيه أصحاب الشعريَّة بالانزياح (٢) : " وكلُّ هذا يشير بنظرنا إلى ألمعيَّته ، لأنَّ اللغة في جوهرها أداة للتعبير ، ولا بدَّ أن تكون أداة مِطواعة مرنة قابلة للتطوُّر ، في إطارها العام ، لتواكب سير الحضارة الإنسانيَّة ، وتعبِّر عن كلِّ جديد ، يحصل في إطار العلاقات الاجتماعية المتطوِّرة " (٣) ، ورافقت قوَّة هذا الشعر وعنفوانه واندفاعه ، شخصيَّة عنيفة متمرِّدة ، عرفت قدر نفسها ، وعرفت قدر ما تقدِّم من فنٍّ للآخرين .

ولعلَّ نزعة العنف عند أبي الطيب قد بدأت منذ كان صبيّاً ، ولا بدَّ أن تترك حادثة وفاة والديه في طفولته ، وحرمانه من حنانهما ، ونشأته في الكوفة تلك النشأة المُعدَمة ، وعصاميَّته وحادثة سجنه في نفسه بصمات واضحة انعكست على صفحة شعره ، فاتَّسمت قصائده باللون القاني من العنف والقوَّة .

وقد زاده إصرارا على هذا المنهج الذي اختطَّه لنفسه ، كبرياؤه واعتداده بنفسه ، وثقته المتزايدة بموهبته الشعريَّة ، فقد : " طوى نفسه على ثورة وحرب وهوى ، مطله به الزمان ، ثمَّ قتله دونه " (٤) .

ويكاد الثعالبيُّ يضع أيدينا على أهمِّ دافع من دوافع ذلك العنف الذي كانت نفس الشاعر قد امتلأت به ، فقد ذكر أنَّ أبا الطيب كان يدور في رأسه حبُّ الولاية والرياسة ، وأنَّه تجشَّم أسفارا أبعد من آماله ، ومشى في مناكب الأرض يطوي المناهل ، والمراحل ، سعيا وراء هذا الهدف (٥) ، ولا بدَّ أن يكلِّفه ذلك السعي قدرا كبيرا من المشاقِّ ، وقدرة عالية على المواجهة ، ومن هنا جاءت قصيدته ممتلئة بتلك المشاعر .

ومن الباحثين من يردُّ نزعة العنف عنده إلى نزعة قرمطيَّة ، متأثرين بآراء المستشرقين (٦) ، ولم يكن أبو الطيب داعية من دعاة القرامطة ، كما ظنَّ هؤلاء الباحثون : " ولم يذكر لنا التأريخ أنَّ أبا الطيب اتَّصل بالقرامطة ، ولا بزعمائهم ، بأيِّ شكل من الأشكال ، وليس في الديوان قصيدة واحدة في مدح القرامطة ، أو هجاء خصومها ، والدفاع عنها " (٧) ، ولكنْ ليس من المستبعد أن تكون بعض أفكارهم لاقت هوى في نفسه ، وهو صبيٌّ ، فتسلَّل شيء منها إلى شعره دون وعي منه .

وقد ترك مزاج أبي الطيب الحادُّ العنيف أثرا واضحا في نظرته إلى ممدوحيه ، وحين يجتمع عنف المشاعر مع صدق الإحساس ، فإنَّ سيف الدولة : " صدى لحاكم جمهوريَّة أفلاطون ، مثل الأمثال في ثقافته وفروسيَّته وكرمه وأدبه وبطولاته " (٨) ، وإذا كان مزاج الشاعر حادّاً عنيفا في المدح ، فإنَّ العنف في الهجاء ، يصل حدَّ تدمير المهجوِّ ومسخه ، وإذا بكافور تأريخ مليء بالغدر والخسَّة واللؤم ، وجثَّة عفنة لا يُواريها التراب .

وتميُّزُ شعر أبي الطيب بالعنف ، جعل بعض النقَّاد والباحثين يُطلقون عليه اسم فيلسوف ، وقد تزعَّم هذا الاتِّجاه العقَّاد (٩) ، الذي أقام موازنة بين بعض أبيات الشاعر وأقوال الفيلسوف الألمانيّ (نيتشه) ، وأنكر آخرون (١٠) ، أن يكون أبو الطيب فيلسوفا ، وإنَّما كان مثقَّفا بثقافة فلسفيَّة .

ولم يكن أبو الطيب صاحب مذهب فلسفيٍّ يفسِّر الكون والحياة ، ووصفُه بأنَّه فيلسوف ، ينبغي له أن يكون من باب التجوُّز ، إنّما لأبي الطيب خطرات في الحياة لا تأتلفها إلاّ نفس الشاعر التي امتلأت بمشاعر العنف والقوَّة ، وإيمانه بأنَّ الحرب تحقِّق المجد والرفعة ، ثم رافقت هذه المشاعر والأفكار تجربة مصاحبته سيف الدولة في حروبه ضدَّ الروم : " فصار (العنف) ضربا من العقيدة الأخلاقيَّة الملتزمة بنقاء الوجدان والسلوك الاجتماعي المتَّزن " (١١) ، وقد صقلت هذه العقيدة ثقافة فلسفيَّة ترسَّخت مع مرور الأيام ، وغذَّاها طماحه الكبير ، وحلمه بالسلطة ، وزادته خيباته المتوالية إصرارا .

وليس من قبيل الابتداع إنْ قلنا : إنَّ الشاعر كان ميَّالاً إلى العنف والقوَّة ، ففي محطَّات حياته ، وقصائد في الديوان شيء غير قليل من العنف والثورة ورغبة جامحة في إسالة الدماء ، وتوق إلى غبار المعارك ، لكنَّ المهم أن نخرج من العامِّ إلى الخاصِّ ، وأن نتلمَّس لهذا الميل مظاهر موضوعيَّة ، وأخرى فنّية في شعر الشاعر .

ورديف العنف التمرُّد ، وهو : " الخروج على نواميس المجتمع ، وقوانين النظام العامِّ ، وعدم الاعتراف بسلطان أيَّة سلطة " (١٢) ، وقد عاش أبو الطيب الصراع بين الذات والواقع ، فلم يكن في توافق مع العالم : " لقد جاء إلى هذا العالم لا ليختلف معه فقط ، بل ليكشف أقزامه ، ويعرِّي أغبياءه " (١٣) ، وما اختلافه مع الحاكمين من ملوك

وأمراء وولاة ووزراء ، فضلا عن هجائه لبعضهم كهجائه لكافور مثلا إلاّ دليل على ذلك .

وكانت في نفس أبي الطيب رغبة في الخروج على السلطان ، فقد ذكر الثعالبيّ ، فيما نقله عن الرواة أنَّه تزعَّم تمرُّداً في صباه ، وانتهى به ذلك إلى السجن (١٤) ، ولم يكن ذلك إلاّ إشباعا لنزعته في حبِّ القيادة والظهور . فلقد جمح عنان الطماح بأبي الطيب إلى حدِّ رفض الإقرار بالواقع ، والتسليم به ، فكانت غربته : " تكمن في تميُّزه ، وتمرُّده على تقاليد عصره " (١٥) ، وكلّما اشتدَّ أُوار هذا الصراع ازداد الشاعر تألُّقاً وإبداعا ، فلا إقرار ولا خضوع : (من الخفيف)

ليسَ عزماً ما مرَّضَ المرءُ فيهِ ليسَ همّاً ما عاقَ عنهُ الظلامُ
مَنْ يهُنْ يسهُلِ الهوانُ عليهِ ما لِجُرْحٍ بميِّتٍ إيلامُ (١٦)

فهذا الرفض : " جواب مرير عن خلجات نفس ثائرة تأبى الإذعان لأمر ، لا تقرُّه أصلا ، ولا تعترف بوجوده " (١٧) ، وهذا ما يؤكِّد صلابة شخصيَّة الشاعر وعصاميَّتها ، وعدم خضوعها للآخرين .

وفي أوَّل لقاء له بالأمير الحمدانيّ في حلب : " اشترط المتنبي على سيف الدولة ... أنَّه إذا أنشده مديحه ، لا يُنشده إلاّ وهو قاعد ، وأنَّه لا يُكلّف تقبيل الأرض بين يديه ، فنُسب إلى الجنون ، ودخل سيف الدولة تحت هذه الشروط " (١٨) ، وهي شروط لم يفرضها شاعر قبل أبي الطيب على أمير ، فكانت ثورة في ذلك الوقت ، على وضع يُزري بالشعر والشعراء ، ولقد أدرك أبو الطيب أنَّ الشعر لا يقلُّ مرتبة من الإمارة : " وفي ضوء هذا الإدراك دكَّ العادات والتقاليد والأعراف التي جعلت من الشاعر شحَّاذاً أو متسوِّلاً يستجدي الملوك والأمراء " (١٩) ، حيث يقف الشعراء في طابور ينتظرون الإذن لهم بالدخول على الحاكم .

وكما كانت صورة التمرُّد كبيرة في لقاء الشاعر بالأمير ، فقد بدت الصورة أكثر تمرُّداً في فراقه ومغادرته حلب إلى كافور ، ولعلَّ قصيدة (وا حرَّ قلباه) خير ما تجسِّد ذلك ، وقد وصف النقد العربيُّ القديم تمرُّد الشاعر على التقاليد النقديَّة ، بالصلف والكبر وإساءة الأدب ، وكأنَّ الشاعر قد وُضعت له حدود لا يجوز له تجاوزها ، بحثا عن طريق جديدة للتعبير عن تجربته ، فكيف به وقد رفع رأسه في وجه الإمارة ؟ وكان ثمن هذا التمرُّد أن يبقى الشاعر طريدا لا يكاد يستقرُّ على مرفأ حتَّى يغادره إلى ضفاف أخرى .

وحين تتوالى خيبات الشاعر في كلِّ معترك خاضه ، وحين لم يجد سوى الهباء بانتظاره ، تحوَّل إلى شعره لينفث فيه روحه الجريحة ، وأنَّات قلبه المعذَّبة ، وفي كلِّ مرَّة ينساب خيط مأساويٌّ يصبغ محطَّات حياة الشاعر وقصائده بصبغته المؤلمة ، ويلوِّنها بألوانه القاتمة ، وتزداد صور التمرُّد في قصائده ، لكنَّ الذي يهمُّنا أن نتلمَّس لهذا التمرُّد مظاهر موضوعيَّة وأخرى فنّية في شعر الشاعر .

أسباب شهرته :

وهناك جملة أمور تضافرت على شهرة أبي الطيب ، وانتشار شعره وذيوعه ، ومنها : إعجاب الملوك والأمراء بشعره ، وتنافسهم للحصول على مِدحة منه ، وتطلُّعهم صوبه ، على الرغم من علمهم ومعرفتهم بكبريائه وترفُّعه ، فهذا أحد ممدوحيه أبو القاسم طاهر بن الحسين العلويّ ينزل عن سريره ليتلقَّاه ، ويسلّم عليه ، ثم يأخذ بيده ، ويُجلسه حيث كان يجلس ، ويجلس هو بين يدي أبي الطيب ، يستمع إنشاده قصيدته ذات المطلع : (من الطويل)

أعيدُوا صباحِي فهْوَ عندَ الكواعبِ وردُّوا رُقادِي فهْوَ لحْظُ الحبائبِ (٢٠)

لقد فرض فنُّ أبي الطيب الشعريّ على الممدوح أن يتنازل عن عليائه ، فينظر إلى الشاعر على أنَّه صاحب مجد لا يقلُّ عن مجده ، وهذه قضيَّة جديدة لم نقرأ لها حالة مماثلة ، قبل أبي الطيب : " فقد هيَّأ له شعره ، والمديح خاصَّة مكانة تخشى منها الملوك ، وينحسر إزاءها جبروت الطغاة " (٢١) ،وهذا يؤكّد أنَّ شهرة أبي الطيب كانت قد سبقته قبل دخوله البلاط الحمدانيّ ، فضلا عن أنَّ شعراء البلاط الحمدانيِّ كانوا قد تأثروا شعر أبي الطيب الذي قاله في مراحل تجربته المبكّرة وقبل وصوله البلاط الحمدانيّ ، حتى إذا دخل البلاط ، وأنشد قصيدته :

(من الطويل)

وفاؤكُما كالربعِ أشجاهُ طاسمُهْ بأنْ تسعِدا والدمعُ أشفاهُ ساجمُهْ (٢٢)

التي يقول فيها :

غضبْـتُ لــهُ لمَّــا رأيـْتُ صفاتِهِ بلا واصفٍ ، والشعرُ تَهذِي طماطمُهْ (٢٣)

يكون قد دقَّ ناقوس الخطر لشعراء المجلس ، وليصبح فيما بعد هدفا لسهامهم ، لكنْ ما إن يمرّ وقت قصير حتى ينال أبو الطيب إعجاب الأمير ، ويخمل شعراء آخرين كانوا يُنشدون الأمير قصائدهم قبل وصوله البلاط ، ومنهم : أبو العبّاس الناميّ ، والخالديّان : أبو بكر وأخوه عثمان : " وكان سيف الدولة يميل إلى العبّاس الناميّ الشاعر ميلا شديدا ، إلى أن جاءه المتنبي ، فمال إليه ، فلمَّا كان ذات يوم خلا بسيف الدولة وعاتبه ، وقال للأمير : لِمَ تفَضِّل عليَّ ابن عبدان السقَّا ، فأمسك سيف الدولة عن جوابه ، فألحَّ عليه ، وطالبه بالجواب ، فقال : لأنَّك لا تحْسِنْ أن تقول كقوله : (من البسيط)

يعودُ مِنْ كلِّ فتحٍ غيرَ مُفتخِرٍ وقـدْ أغَـدّ إليــهِ غيــرَ مُحتفِـلِ

فنهض من يديه مُغضبا ، واعتقد ألاّ يمدحه أبدا " (٢٤) ، أمّا الخالديّان فقد سخر منهما سيف الدولة حين أرادا معارضة قصيدة لأبي الطيب (٢٥) ، وتروي المصادر الأندلسيّة حادثة مشابهة ، حدثت بين الأمير المأمون بن ذي النون ، والشاعر أبي عبد الله بن شرف الذي أراد معارضة قصيدة من قصائد أبي الطيب (٢٦) ، وكلُّ ذلك يؤكّد حقيقة واحدة ، مفادها أنَّ الشاعر استطاع أن يفرض احترامه على الملوك والأمراء ، وأن يجعل للشعر هالة تضاهي هالة الملوك والأمراء : " لقد كانت هذه الظاهرة غريبة لا في عصره فقط ، بل في بقيَّة العصور " (٢٧) ، فلم يعد هؤلاء الملوك والأمراء من المعجبين بشعر الشاعر فحسب ، بل استطاع أبو الطيب أن يجعلهم في موقف المدافعين عنها ، فضلا عن تذوُّقها .

ومن الأمور التي تضافرت على اشتهار شعر أبي الطيب ، أنَّك تجد في كلِّ موطئ قدم للشاعر ، حلقة أو مجلسا أدبيّا ، يتشكّل حوله ، يتدارس فيه المعجبون ، من : نقّاد وعلماء لغة وشعراء ، شعره ويُنشدون أشعاره ، ففي حلب كانت الحلقة تضمُّ الشاعر : عليّ بن دينار ، والزاهي ، والفقيه ابن نباتة (٢٨) ، وانضمَّ إليهم ابن جني فيما بعد سنة ٣٤١ هـ ، ووصف د . بلاشير ذلك ، فقال : " وأخذت تتكوَّن حول المتنبي شيئا فشيئا حلقة من المعجبين به ، ووجد الشاعر في تكوينها رضى لكبريائه " (٢٩) ، وكان لهذه الحلقة فعلها في أن تجري رياح شعر أبي الطيب في شعر شعراء البلاط الحمدانيِّ : " وإليه يرجع ما في قصائد الشاعر ابن نباتة السعديّ من تشاؤم ، وبعض خصائص في الأسلوب ، وأبلغ من ذلك في الدلالة أن نرى منافسي المتنبي أنفسهم يتأثرون به ، وأنَّه لمن السهل أن تجد في أشعار الناميّ والرفَّاء أبياتا أوحى بها إليهم شعر المتنبي خصمهم " (٣٠) ، ولم يتوقَّف الأمر عند هذا الحدِّ ، فقد وجدنا أنَّ زعيم العصبة التي تعصَّبت على الشاعر في حلب ، وأجهضت الصداقة الحميمة بين الشاعر والأمير الحمدانيِّ ، هو ممَّن خضعوا لسلطان فاعليَّة شعر أبي الطيب ، ذلك الزعيم هو أبو فراس الحمدانيّ .

وحين حلَّ أبو الطيب بمصر استطاع أن يشكّل حوله حلقة أخرى ، بوصفه أستاذ مدرسة شعريَّة قائمة بذاتها ، وقد ضمَّت حلقة مصر : عليّ بن أحمد المهلّبي ، وعبيد الله بن محمَّد بن أبي الجوع ، وصالح بن رشدين (٣١) ، ومن حلقة مصر ، كانت أشعار أبي

الطيب وشروحها يتناقلها المارُّون بالفسطاط من الأندلسيّين ، ومنهم : ابن الأشجِّ المغربيّ (٣٢) ،وهكذا اشتهر أبو الطيب في الأندلس .

وعند وصوله بغداد ــ بعد أن طوى صفحة كافور ــ تشكَّلت حلقة لتدارس شعره ، ضمَّت : عليّ البصريّ ، وابن جنّي الذي تبعه إلى بغداد ، وأبو القاسم بن حنش الحمصيّ ، وأبو عبد الله بن باكويه الشيرازيّ ، وكامل بن أحمد العظائميّ ، والحسن بن عليّ العلويّ الكوفيّ ، وأبو الحسين محمَّد المحامليّ ، ومحمَّد المغربيّ ، وعليّ بن أيُّوب القمِّيّ ، وأبو بكر الشعرانيّ (٣٣) ، بل امتدَّت الحلقة لتشمل خصوم الشاعر ، ومنهم : الحاتميّ (٣٤) .

وفي شيراز تشكَّلت حلقة أخرى للشاعر كان من بين أسمائها : أبو عليّ الفارسيّ الذي تحوَّل إلى معجب بالشاعر بعد خصومة له في حلقة حلب ، واللغويّ الربعيّ ، فضلا عن الأسماء التي كانت في حلقة بغداد ومنهم : أبو عليّ البصريّ ، وأبو بكر الشعرانيّ (٣٥) ، وهكذا اشتهر الشاعر في بلاد فارس .

وكان من الطبيعي أن يكون لهذه المجالس الأدبيَّة التي تناثرت على مساحة واسعة من أرض الله الواسعة أثر طيِّب في انتشار شعر الشاعر وذيوعه : " وأصبحت الدراسات المتنبِّئية في متناول الناس في جميع أنحاء العالم الإسلاميِّ بواسطة تلك المجالس "(٣٦) ، التي أصبحت تؤدِّي عملا ذا أهميَّة حاسمة في تقرير مصير الإنجاز الشعريِّ الذي حقَّقه الشاعر .

وهناك أكثر من رواية ترويها المصادر القديمة ، تؤكِّد ذيوع هذا الشعر وانتشاره بين عامَّة الناس ، وفي أصقاع نائية بعيدة ، فقد ذكر الشيخ البديعيّ : " نقل بعض أئمَّة الأدب أنَّ رجلا من مدينة السلام ، كان يكره أبا الطيب المتنبي ، فآلى على نفسه ألاّ يسكن مدينة ، يُذكر فيها أبو الطيب ، ويُنشد كلامه ، فهاجر من مدينة السلام ، وكان كلَّما وصل بلدا يسمع بها ذكره ، يرحل عنها ، حتى وصل إلى أقصى بلاد الترك ، فسأل أهلها عن أبي الطيب ، فلم يعرفوه فتوطَّنها ، فلمَّا كان يوم الجمعة ، ذهب إلى صلاتها بالجامع ، فسمع الخطيب يُنشد بعد ذكر أسماء الله الحسنى :

(من المنسرح)

أسامياً لمْ تزدْهُ معرفةً ... وإنَّما لذَّةً ذكرْناها

فعاد إلى دار السلام " (٣٧) ، وإذا كانت الرواية قد أغفلت ذكر اسم هذا الرجل ، ممَّا يُلقي ظلالا من الشكِّ حول صحَّتها ، فما ظنُّك بهذه الرواية التي يكون محورها ابن العميد الكاتب المعروف ؟ يقول البديعيّ : " دخل عليه ــ على ابن العميد ــ أحد أصحابه ، قال : فوجدته واجما ، وكانت قد ماتت أخته عن قريب ، فظننتُه واجدا لأجلها ، فقلت : لا يحزن الله الوزير ، فما الخبر ؟ قال : إنَّه ليُغيظني أمر هذا المتنبي ، واجتهادي في أن أخمد ذكره ، وقد ورد عليَّ نيِّف وستُّون كتابا في التعزية ، ما منها إلاّ وقد صدر بقوله : (من البسيط)

طوَى الجزيرةَ حتَّى جاءَني خبرٌ ... فزعْتُ فيهِ بآمالِي إلَى الكذِبِ

حتَّى إذا لمْ يدَعْ لِي صدقُهُ أملاً ... شرقتُ بالدمع حتَّى كادَ يشرَقُ بِي

فكيف السبيل إلى إخماد ذكره ؟ فقلت : القدر لا يُغالَب ، والرجل ذو حظٍّ من إشاعة الذكر ، واشتهار الاسم ، فالأوْلى أن لا تشغل فكرك بهذا الأمر " (٣٨) ، أليست هذه شهادة لأبي الطيب بعلوِّ قدره ، وعظم شأنه ؟ وهناك أكثر من حكاية أو رواية ، تؤكِّد اشتهار الشاعر ، وذيوع شعره (٣٩) .

ولم تنته المسألة بوفاة الشاعر ، فقد ظلَّ شعر المتنبي يدور على ألسنة الناس بعد وفاته ، يقول الثعالبيّ المتوفَّى سنة ٤٢٩ هـ : " سار ذكره مسير الشمس والقمر ، وسافر كلامه في البدو والحضر ، وكادت الليالي تنشِده ، والأيَّام تحفظه ، كما قال وأحسن ما شاء : (من الطويل)

وما الدهرُ إلاّ مِنْ رواةِ قصائدِي إذا قلتُ شعراً أصبحَ الدهرُ مُنشِدا
فسارَ بهِ مَنْ لا يسيرُ مُشمِّراً وغنَّى بهِ مَنْ لا يُغنّي مُغرِّدا
" (٤٠)

ويقول الواحديّ المتوفَّى سنة ٤٦٨ هـ في مقدِّمة شرحه الديوان : " إنَّ الناس منذ عصر قديم قد ولّوا جميع الأشعار صفحة الإعراض ، مقتصرين على شعر أبي الطيب ، نائين عمَّا يُروَى لسواه " (٤١) ، وهذا غيض من فيض ذكرته المصادر القديمة .

الخصومة النقديَّة حول الشاعر :

وشاعر وصل هذه المكانة التي وُصفت بالقدر ، لا بدَّ أن يكون له خصوم ، وخصوم ألدّاء ، وتبدأ هذه الخصومة بشكلها السافر ، منذ أن دخل الشاعر البلاط الحمدانيَّ ، فبعد أن أخمل شعراء البلاط ، بقي وحده الصوت المدوِّي ، ورافق هذا النجاح الفنّي الذي حقَّقه الشاعر رعاية الأمير الحمدانيّ له ولشعره ، وإذا كان الذين سعوا في الدسِّ له في الخفاء ، نجحوا في إبعاده عن مجلس سيف الدولة ، فإنَّ التأريخ الأدبيّ يُثبت أنَّ الذي انتصر هو أبو الطيب ، لا تلك العصبة التي تجمَّعت على إبعاده عن حلب . ولكنَّ خصومة حلب لم تسفِر عن تأليف كتاب أو رسالة في نقد شعر أبي الطيب .

وتكشف الخصومة النقدية عن وجهها ، حين ألَّف الصاحب بن عبّاد المتوفَّى ٣٨٥ هـ (الكشف عن مساوئ شعر المتنبي) بسبب ترفُّع الشاعر عن مدحه ، كما روى ذلك الثعالبيّ ، فاتحا الطريق لغيره من النقّاد لمهاجمة الشاعر ، ولكنَّ التحامل والدوافع الشخصيَّة ، وتسقُّط الهفوات ، وإسقاط البيت من أجل لفظة ، وإسقاط القصيدة من أجل بيت شعر واحد ، كان ديدن الصاحب ، ونقد كهذا مبنيٌّ على العداء الشخصيِّ لا يُمكن أن ينهج نهجا نقديَّاً سليما .

ويؤلّف الحاتميّ المتوفَّى ٣٨٨ هـ رسالة قصيرة سمَّاها (الموضّحة في ذكر سرقات المتنبي والساقط من شعره) (٤٢) ، زعم فيها أنَّه ناظر الشاعر ، مُتَّهما إيَّاه بالسرقة ، ليُرضي بذلك غرور الوزير المهلبيّ الذي حقد على الشاعر لامتناع الأخير عن مدحه أيضا . وتبع الحاتميّ رسالته تلك برسالة قصيرة أخرى اشتهرت بالرسالة الحاتميَّة (٤٣) ، تعقَّب فيها أبيات الشاعر الحكميَّة ذاهبا إلى أنَّه نقلها من حكم الفيلسوف اليونانيّ أرسطوطاليس ، وبهذا يثبت الحاتميّ رسوخ كعب أبي الطيب في عالم الشعر من حيث لم يُرد .

وفي مصر يؤلّف ابن وكيع التنيسيّ المتوفَّى سنة ٣٩٣ هـ (المُنصف للسارق والمسروق من المتنبي) ، ولقد أدَّى ابن وكيع العمل نفسه الذي أدَّاه الحاتميّ ، وكان عمله بوحي من عدوِّ الشاعر في مصر الوزير ابن حنزابة ، فهو ينطلق من عداء مبيَّت للشاعر ، حتَّى قال ابن رشيق القيروانيّ : " وما أبعد الإنصاف منه " (٤٤) !

ويؤلّف العميديّ المتوفَّى سنة ٤٤٣ هـ رسالة مشابهة سمَّاها (الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى) ، والعنوان نفسه يفضح الطريقة التي سيعالج بها المؤلّف شعر أبي الطيب ، وكما قال د . بلاشير : " إنَّ الإفراط في مثل هذا النقد يُضعف مقدّماً من مرماه ، ولكنَّه سهَّل عهدئذ على المعجبين بالمتنبي ، الردَّ عليه ، وانتهى الأمر بهؤلاء المعجبين في العراق وفارس وخراسان بالانتصار أخيرا على خصومهم " (٤٥) ، وبقدر ما كان تطلُّع الخصوم إلى تحطيم الشاعر ، منطلقين في ذلك من قراءاتهم التجزيئية ، فقد انقلبت القضيَّة لصالحه ، إذ أوجدت تلك المحاولات مادَّة نقديَّة لأنصار الشاعر للردِّ عليهم ، بل وأوجدت نقّاداً محايدين أنصفوا الشاعر ولو من بعض ما رُمي به .

وفي أتُون هذا الجدل النقدي ظهر كتابان جليلان : الأول (الوساطة بين المتنبي وخصومه) للقاضي الجرجانيّ المتوفَّى سنة ٣٩٢ هـ الذي ألَّفه في الردِّ على الصاحب بن

عبّاد ، والثاني (يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) لأبي منصور الثعالبيّ المتوفَّى سنة ٤٢٩ هـ وكتابه وإنْ كان يُصنَّف ضمن كتب التراجم إلاّ أنَّه أفرد للشاعر بابا من أوسع أبواب كتابه .

ويُمكن أن يكون كتاب (العمدة في صناعة الشعر ونقده) لابن رشيق القيروانيّ المتوفَّى سنة ٤٥٦ هـ ضمن هذه السلسلة من احترام فنِّ الشاعر ، وإنْ لم يخصّ المؤلّف كتابه به ، وكذا الأمر مع كتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لابن الأثير المتوفَّى سنة ٦٣٧ هـ ، ومن كتب المتأخِّرين التي تنهج هذا النهج ، كتاب (تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب) لباكثير الشافعيّ الحضرميّ المتوفَّى سنة ٩٧٥ هـ ، ثمَّ (الصبح المنبي عن حيثيَّة المتنبي) للشيخ يوسف البديعيّ المتوفَّى سنة ١٠٧٣ هـ .

وتتحوَّل هذه الحياديَّة إلى إعجاب كامل بفنِّ الشاعر ، كما هو الحال في شرحي ابن جنّي المتوفَّى ٣٩٢ هـ (الفسر) و (الفتح الوهبيّ على مشكلات المتنبي) (٤٦) ، وما أثاره من ردود ككتابي ابن فورَّجة المتوفَّى بعد سنة ٤٥٥ هـ (الفتح على أبي الفتح) ، و (التجنّي على ابن جنّي) ، ومن شروح المعجبين بفنِّ الشاعر شرحا المعرِّي المتوفَّى سنة ٤٤٩ هـ (مُعجز أحمد) و (اللامع العزيزيّ) ، وشرح الواحديّ المتوفَّى سنة ٤٦٨ هـ (شرح ديوان المتنبي) ، وشرح العكبريّ المتوفَّى سنة ٦١٦ هـ (التبيان في شرح الديوان) ، وتتوالى الشروح والقائمة تطول .

ويُمكن أن نقول إنَّه ما من ديوان شاعر عند العرب نال ما ناله ديوان أبي الطيب من عناية ، يقول ابن خلّكان المتوفَّى سنة ٦٨١ هـ : " واعتنى العلماء بديوانه فشرحوه ، وقال لي أحد المشايخ الذين أخذتُ عنهم : وقفتُ على أكثر من أربعين شرحا ، ما بين مطوَّلات ومختصرات ، ولم يُفعل هذا بديوان غيره " (٤٧) . فإنْ صحَّت هذه الرواية ، فما ظنُّك بالشروح التي أُلِّفت بعد زمن ابن خلّكان ؟

ولا بدَّ من التذكير بظواهر جديدة ، منها : أنَّ شروح الديوان ما زالت مستمرَّة في الظهور حتَّى العصر الحاضر ، فهناك شرحان لا يمكن ــ في الأقلِّ ــ تجاهلهما، وهما شرح اليازجيِّ الذي سمَّاه (العرف الطيِّب في شرح ديوان أبي الطيب) ، وشرح البرقوقيّ (شرح ديوان المتنبي) ، وأنَّ ديوان أبي الطيب شُرح أحيانا باهتمام خاصٍّ ببعض أبيات من قصائده ، سُمِّيت بأبيات المعاني ، فضلا عن ظهور مختصرات لبعض الشروح .

والذي يلفت الانتباه في هذه الشروح ، أنَّ قسما منها كان متداولا ، والشاعر ما زال حيّاً (٤٨) ، وأنَّ بعضا منها قد أُلِّف في الأندلس ، كشرح الافليليّ المتوفَّى سنة ٤٤١ هـ الذي : " كان رائجا في أوساط الأدباء ، وأثر تأثيرا ملموسا في شعر الشعراء " (٤٩) ، وشرح ابن سيده المتوفَّى سنة ٤٥٨ هـ (شرح المُشكل من أبيات المتنبي) ، وهو من شروح أبيات المعاني .

ويبدو أنَّ التأليف في أبي الطيب لن يتوقف ، إذ ليس في الأفق ما يلوح بذلك ، ويتساءل المستشرق الأسبانيّ إميليو غرسيَّه غومث متعجبا : " أيّ طوفان تعرَّض له شعر المتنبي ، من الطعن والدفاع ، من الطبعات والشروح ، من الموازنات الأدبيَّة والدراسات النقديَّة ! ولمَّا تتوقَّف ، وليس ثمَّة ما يُشير إلى أنَّها ستتوقَّف يوما " (٥٠) ، لما يملكه شعره من حيويَّة وتجدُّد ، ولما اقترن به من مواقف ارتبطت بحياة الشاعر ، ورسمت نهايته المأساويَّة المحتومة .

المتنبي مدرسة شعريَّة :

إنَّ شاعرا اجتمعت في شعره كلُّ هذه المظاهر غير الاعتياديَّة ، يبقى يعيش في ذاكرة الشعر العربي ، ويترك بتيَّاره الجارف في الحياة الشعريَّة العربيَّة مجرى متفرِّداً : " وهذا ما يبرِّر خلود شاعريَّة المتنبي التي بقيت أفكارها ومشاعرها وآلامها وثورتها ، مصدر إعجاب وتقليد عند أجيال شعريَّة عربيَّة ، تعاصرت معه ، أو جاءت بعده " (٥١) ، وهذا هو شأن العبقريَّات ، إنَّها تكتنز عملها للأجيال المقبلة على مدار العصور : " لا لأنَّ العصور الإسلاميَّة التي سبقته لم تعرف شاعرا آخر في مستوى قامته ، ولكنْ لأنَّ شخصيَّة أخرى ، لم تؤثر على نحو واضح فيما تلاها من شعراء كما أثر هو ، وعليه باشر فنُّ المتنبي تأثيرا دائما واضحا لا سبيل إلى الشكِّ فيه " (٥٢) .وهذا ما يؤكِّد السيرورة التي نعم بها شعر الشاعر ، والفاعليَّة التي أحدثتها في شعراء العربيَّة : " ولم يقصد المتنبي أن يكون مؤثرا في عمليَّة النقد الأدبيِّ ، على نحو مباشر ، إلاّ أنَّ شعره أسهم في ذلك ، وليس للشاعر حدود في إبداعه ، وقدرته على التطوير والتكامل النقديّ ، وفاعليَّة المسيرة الأدبيَّة " (٥٣) .

ويرد السؤال : هل كان أبو الطيب على وعي بفاعليَّة شعره في شعر الآخرين ؟ ويأتي الجواب حين أنشد الشاعر سيف الدولة مهنّئا بعيد الأضحى سنة ٣٤٢ هـ بقصيدة داليَّة مشهورة ، يقول طيَّاتها : (من الطويل)

أجِزْني إذا أُنشدْتَ شعراً فإنَّما ... بشعري أتاكَ المادحونَ مُردَّدَا
ودعْ كلَّ صوتٍ غيرَ صوتِي فإنَّنِي ... أنا الطائرُ المَحْكِيُّ والآخرُ الصدَى
(٥٤)

والبيتان إنَّما يؤكِّدان حقيقة واحدة ، لا سبيل إلى نكرانها ، وهي خضوع معاصريه لسلطان شعره ، وتطلُّعهم نحوه ، لا يريمون عنه ، ومن هؤلاء : أبو فراس الحمدانيّ المتوفَّى سنة ٣٥٧ هـ ، ففي شعره أصداء من شعر أبي الطيب ، بالرغم ممَّا كان يُضمره الشاعر الحمدانيّ لأبي الطيب من مشاعر البغض والكراهية . وقد أشار الثعالبيّ إلى ما وقع في شعر أبي فراس ممَّا سمَّاه بالسرقة من شعر أبي الطيب ، بما يكشف عن خضوع واضح ، واحتذاء لا يُنكر لشعر أبي الطيب : " إنَّ أبا فراس كان على الرغم من خصومته مع الشاعر الكبير ، مشدودا إلى التأثر به ، وهو أمر غير مستغرب ، لما كان لأبي الطيب من السبق والمكانة والنبوغ من ناحية ، وإلى تعاصر الشاعرين وحياتهما في بيئة واحدة وجوٍّ واحد من ناحية أخرى " (٥٥) ، ولقد بعث أبو الطيب في الشعراء همَّة التطلُّع نحو قمَّته : " فأبو فراس الحمدانيّ ، وأكثر الشعراء الحمدانيّين الذين ذكرهم الثعالبيّ ، كانوا ينسحبون على آثار أبي الطيب ، وهم الذين حسدوه ، وتتبَّعوا أخطاءه " (٥٦) ، وذلك لما يملكه شعر أبي الطيب من قدرة على التغلغل والنفاذ .

ومن الذين خضعوا لفاعليَّة شعر أبي الطيب شاعر معروف في المغرب ، حاول أن يتشبَّه بأبي الطيب حتى سُمِّي بمتنبي المغرب ، وفي ذلك ما يؤكِّد فاعليَّة شعر أبي الطيب وتجاوزها المشرق العربيّ إلى مغربه ، يقول المستشرق الأسبانيّ إميليو غرسيَّه غومث : " إنَّ الأندلس لم يتخلَّف عن بقيَّة العالم العربيّ في عبادته للمتنبي ، ولقد حدث هذا في زمن مبكِّر جدّاً ، بل يُمكن القول إنَّه حدث ، والشاعر نفسه على قيد الحياة ، وعندما نقرأ ديوانا أندلسيّاً .. نلحظ في بعض الحالات ، ونظنُّ .. أنَّ وراء هذا الشعر تكمن أفكار وصور فنّان الكوفة العظيم : (٥٧) ، ولقد توافرت للأندلسيّين فرصة الاطِّلاع على ديوان أبي الطيب في وقت مبكِّر ، فقد : " نقل ديوان المتنبي في حياته إلى الأندلس ، نقله ابن الأشجِّ الذي قابل المتنبي في الفسطاط عام ٣٤٦ هـ ، وبذلك استطاع ابن هانئ المعاصر له أن يتأثره تأثرا واضحا " (٥٨) ، وإذا لم يكن ابن هانئ المتوفَّى سنة ٣٦٢ هـ قد سمع ممَّا تناقله الأندلسيُّون من شعر أبي الطيب عن هذه الطريق ، فإنَّنا نعلم من ديوان ابن هانئ نفسه ، أنَّه كان قد اطَّلع على ديوان أبي الطيب ، بعد أن استعاره من رجل كان يملكه ، وليس من شكٍّ أنَّ الديوان بقي مدَّة طويلة عند ابن هانئ ، مُطيلا النظر فيه والتأمُّل ، ممَّا أضجر

صاحب الديوان ، ودفعه ذلك إلى معاتبة ابن هانئ على تأخّره في إعادة الديوان ، لكنَّ ابن هانئ يرسل إليه قصيدة يلومه على سوء فهمه للديوان " (٥٩) .

ويرجِّح د . منير ناجي أنَّ الشاعر كان قد اطَّلع على قسم كبير من الديوان قبل أن يطّلع على الديوان بكامله ، مستدلاً بذلك من التشابه التامِّ في المواقف التي كان يقفها ابن هانئ ، وما اتَّسم به من اعتداد بشعره وافتخار به ، وتوافق في الأغراض والمعاني والبحور والقوافي (٦٠) ، ليقرِّر في النهاية : " أنَّ تأثر ابن هانئ بالمتنبي ، حصل قبل أن يطّلع ابن هانئ على ديوان المتنبي بسنوات ، وكان يحفظ للمتنبي قصائد كثيرة " (٦١) ، ويؤكّد ذلك المستشرق الأسبانيّ إميليو غرسيَّه غومث إذ يقول : " إنَّ ابن هانئ عرف شعر المتنبي ، ودرسه طويلا ، وتأثر في نهاية المطاف ، على الأقلِّ في آخر قصائده وأجملها ، والتي قالها في مدح المعزّ لدين الله " (٦٢) ، وهناك نقاط التقاء كثيرة بين الشاعرين ، أشار إليها بعض الدارسين (٦٣) ، ونُعت ابن هانئ بسببها بالتقليد (٦٤) ، وحاول آخرون ــ دون جدوى ــ دفع ذلك عنه (٦٥) .

وإعجاب السريِّ الرفّاء المتوفَّى سنة ٣٦٦ هـ بأبي الطيب يتَّضح فيما ينقله البديعيّ : " لمَّا قال المتنبي في إحدى سيفيَّاته : (من الوافر)

وخصرٌ تثبُتُ الأبصارُ فيهِ كأنَّ عليهِ مِنْ حَدَقٍ نِطاقا

قال السريُّ : هذا والله معنى ما قدر عليه المتقدِّمون " (٦٦) ، ثمَّ يبدأ بمحاكاته ببيت من الشعر ، وتردَّد د . حبيب حسين الحسنيّ في تحديد موقف واضح من هذا الاحتذاء الذي أقرَّه القدماء ، واعترف به الشاعر أحيانا (٦٧) ، وبينما كان يحاول أن ينفي محاكاة السريِّ لأبي الطيب (٦٨) ، فإذا به يقول : " إنَّ السريَّ كان معاصرا للمتنبي أعظم شعراء العصر ، وإنَّه عاش معه ، وخالطه عن كثب في بلاط سيف الدولة بحلب ، فتأثر به ، وجاراه في بعض أشعاره وأوصافه ومعانيه ،وإنَّ أسلوبه في بعض قصائده يشبه إلى حدٍّ بعيد أسلوب المتنبي في بعض قصائده ، ولا سيَّما قصائده في شعر الحرب ، فكان بهذا يتطلَّع دوما إلى أن يلحق به ، كغيره من الشعراء " (٦٩) ، فينسج على منواله ويقلّده ، دون أن يشذَّ عن طريقته (٧٠) .

ومنذ نهايات القرن الرابع الهجريِّ ، أصبح اسم أبي الطيب مرادفا للشاعر العظيم ، وليس أدلّ على ذلك من تطلُّع شاعر كبير كالشريف الرضيِّ المتوفَّى سنة ٤٠٦ هـ إلى هالته ، ولعلَّ من الأسباب التي زادت في إعجاب الشريف بفنِّ أبي الطيب ، أنَّ أكبر أساتذته هو ابن جنّي : " فقد طالت صحبته له ، وأخذه عنه ، ونشأت بينهما صداقة متينة ، وأُعجب الرضيُّ بآرائه في التفسير وضروب التخريج والتأويل .. وكان يجمع بينهما الإعجاب بالمتنبي "(٧١) ، فحاول الشريف في مطلع حياته الفنيّة تقليد أبي الطيب في أساليبه وصوره : " وكلُّ من يقرأ ديوانه ، يحسُّ الصلة واضحة بينه وبين المتنبي ، فقد كان يحتذي على شعره احتذاء ، ولعلَّ ذلك ما جعله ، يُكثر من الفخر والاعتداد بنفسه ، كما أكثر من نقد الأخلاق وأحوال المجتمع والناس " (٧٢) ، بل إنَّ الشريف حاول معارضة بعض قصائد أبي الطيب : " وقد ترتَّب على هذه المعارضة أن كرَّر الرضيُّ كثيرا من معاني المتنبي وخواطره وحكمه ، وبقيت المرحلة الأولى من حياته الشعريَّة مرتبطة بأبي الطيب " (٧٣) ، لا سيَّما أنَّ التشاؤم والإحباط قد ألقيا بظلالهما الكثيفة على حياة وشعر الشاعرين .

وتقود التلمذة الشعريَّة مهيار الديلميّ المتوفَّى سنة ٤٢٨ هـ إلى التعلُّق بشعر أبي الطيب ، وترسُّم خطاه : " ولم يقف اقتباس مهيار لمعاني المتنبي عند مرحلة تاريخيَّة من حياته الشعريَّة ، وقد بقي هذا الإعجاب قائما ، وظلَّ الشاعر يتطلَّع إلى شعر أبي الطيب " (٧٤) ، مُعجبا بمعانيه ، مُولعا بها ، ومُكثرا من إعادتها .

أمَّا إعجاب المعرِّي المتوفَّى سنة ٤٤٩ هـ بشعر أبي الطيب ، فليس أقلَّ من أن نذكر أنَّه أحد شُرّاح ديوانه ، وقد بلغ به شغفه بصاحب هذا الديوان أن سمَّى شرحه (معجز

أحمد) ، وفي ذلك يقول د . بلاشير : " وكان أبو العلاء متأثرا تأثرا أدبيًّا بأبي الطيب ، واضعا إيَّاه على رأس الشعراء الكلاسيكيّين الجدد " (٧٥) ، متطلّعا إلى إحياء مجده الشعريّ ، مترسِّما خطاه في خرق الجمود اللغويِّ ، وعدم الاحتفال بالقياس اللغويِّ " (٧٦) ، وفي تناول المصطلحات العلميَّة ولا سيَّما مصطلحات النحو والصرف والعروض ، وإدخالها في الشعر .

وزاد في تعلُّق المعرِّي بفنِّ أبي الطيب روح التشاؤم التي جُبل عليها الشاعران وامتلاء نفسيهما بالسخط على الدنيا والناس ، ولقد أشار د . طه حسين إلى جذور فلسفة المعرِّي في شعر أبي الطيب ، في أكثر من موضع في كتابه (مع المتنبي) (٧٧) ، فقد أقبل المعرِّي على أفكار أبي الطيب إقبالا لم يُعرف لشاعر آخر : " وكأنّي بأبي العلاء لم يصنع أكثر من تنميته لهذا الجانب الذي وجده عند أستاذه المتنبي " (٧٨) ، ولا سيَّما في مراحل تجربته الشعريَّة المبكِّرة .

وقد بلغ من إعجاب المعرِّي بفنِّ أبي الطيب أنَّه في كتابه (رسالة الغفران) كان يسمِّي كلَّ شاعر باسمه ، فإذا قال : (الشاعر) عرفنا أنَّه يعنيه هو . وما جرى للمعرِّي في مجلس الشريف المرتضَى ببغداد ،خير ما يجسِّد هذا الحبَّ لشعر أبي الطيب ،فقد جرى ذكر أبي الطيب في ذلك المجلس ، فانتقصه المرتضى ، وأخذ يتتبَّع عيوبه ، فقال ، أبو العلاء : لو لم يكن له ، إلاّ قوله : (لكِ يا منازلُ في القلوبِ منازلُ) لكفاه ، فغضب المرتضى ، وأمر بإخراجه من المجلس ، ثم بيَّن المرتضى لأصحابه أنَّ المعرِّي إنَّما عرَّض بقوله : (من الكامل)

وإذا أتتْكَ مذمَّتي مِنْ ناقصٍ فَهيَ الشهادةُ لِي بأنّي فاضلُ (٧٩)

وإذا صحَّت هذه الرواية التي تناقلتها المصادر القديمة ، فإنَّها في أقلِّ تقدير تلْقِي ضوءا ساطعا على ما يحمله المعرِّي لأبي الطيب من مشاعر الحبِّ والاحترام لفنّه .

ولعلَّ ديوان (سقط الزند) هو خير ما يفسِّر ترسُّم المعرِّي خُطا أبي الطيب : " وقارئ سقط الزند يشعر بمدى العلاقة بين المعرِّي والمتنبي ، في كثير من الصور والأفكار .. فديوان المتنبي من محفوظات أبي العلاء في صغره ، ومحاكاته في كثير من قصائده كانت واضحة " (٨٠) ، لا سبيل إلى إنكارها .

وممَّا يدلُّ على تعلُّق ابن زيدون المتوفَّى سنة ٤٦٣ هـ بشعر أبي الطيب ، إكثاره من التضمين في رسالتيه : الجدِّيَّة التي خاطب بها ابن جهور من موضع اعتقاله ، والهزليَّة التي كتبها على لسان ولاَّدة لابن عبدوس ، منافسه في حبِّها ، تهكُّماً واستهزاء . ولقد أشار إلى ذلك دارسو الشاعر (٨١) ، وقد بلغ من احتذاء ابن زيدون لشعر أبي الطيب حدّاً جعل المستشرق الانكليزيّ نيكل ، يقول : " إنَّ ابن زيدون كان ممثلا لأنقى أسلوب عربيٍّ منهجيٍّ في الأندلس ، ونستطيع أنْ نوازنه بالمتنبي " (٨٢) ، فهناك نقاط التقاء كثيرة بين الشاعرين .

وبدا الأبيورديُّ المتوفَّى سنة ٥٠٧ هـ متطلّعا لأنْ يفعل شيئا ، كما فعل أبو الطيب ، فحدَّق صوب الولاية ، ولكنَّه لم يحصل على طائل (٨٣) ، وأظهر شعره قدرا من الاحتفاظ ببعض المظاهر الموضوعيَّة والفنيّة في شعر أبي الطيب : " وإذا تصفَّحنا ديوانه ، وجدنا جملة من الآراء والموضوعات ، ردَّدها في شعره ، وشارك فيها أبا الطيب المتنبي .. وسيتبيَّن لنا أنَّه اقتفى أثره فيها في المعاني والمباني اقتفاء واضحا حتَّى سمحنا لأنفسنا أنْ نُطلق عليه لذلك لقب المتنبي الصغير " (٨٤) ، وبما يؤكّد مدى تغلغل أبي الطيب شعرا وشخصيَّةً في شعر وشخصيَّة الأبيورديِّ .

وتبدو أصداء شعر أبي الطيب ماثلة في شعر الطغرائيِّ المتوفَّى سنة ٥١٤ هـ : " ولعلَّه أُعجب مبكِّرا بالمتنبي " (٨٥) ، وأحسَّ في نفسه من الطموح ، وخيبات الأمل ، ما يقرِّبه منه ، وقد تجلَّى ذلك في شكواه وتشاؤمه ، ومحافظته على بعض مظاهر شعر أبي الطيب .

ولم يكن ابن خفاجة المتوفَّى سنة ٥٣٣ هـ بعيدا عن التعلُّق بشعر أبي الطيب ، وهو الذي قرأ ديوانه ، وضمَّن خطبة الديوان شعرا لأبي الطيب (٨٦) ، ويُلمح بعض الدارسين إلى بعض نقاط التشابه بين الشاعرين ، ومن ذلك أنَّهما قالا الشعر في سنِّ الصبا ، وخاصا في موضوع شعريٍّ واحد (٨٧) ، وبما يؤكِّد مدى تأثر وإعجاب ابن خفاجة بفنِّ أبي الطيب .

ولكنَّ ابن خفاجة نفسه يقرُّ بأنَّه حاكى شعر أبي الطيب في بعض شعره حين مزج الغزل بالحماسة (٨٨) ، فقد كان يجد في شعر أبي الطيب ، ما يستولي على عواطفه وفكره ، لما فيها من حماسة وقوَّة .

وهناك أكثر من قرينة تدلُّ دلالة واضحة على أنَّ ابن التعاويذيِّ المتوفَّى سنة ٥٨٤ هـ كان قد اطَّلع أو درس شعر أبي الطيب دراسة وافية ، متطلِّعا إلى احتذاء بعض مظاهر شعر أبي الطيب ، فنال ما نال من مكانة في عصره (٨٩) .

إنَّ شعر أبي الطيب أدَّى وسيؤدِّي فعله في شعراء مصر الذين يمثلون نهاية القرن السادس والنصف الأوَّل من القرن السابع الهجريّين ، ومنهم : ابن سناء الملك المتوفَّى سنة ٦٠٨ هـ ، فقد اشتدَّ رواج شعر أبي الطيب أثناء حكم الأيُّوبيّين : " ويبدو أنَّ أهل البلاط الأيُّوبي كانوا على علم بالديوان " (٩٠) ، فقد ذكر العكبريُّ أنَّ الملك الكامل كان على علم تامٍّ بديوان أبي الطيب (٩١) ، وإذا كان البلاط الأيُّوبيُّ بهذا الوصف ، فليس أمام الشعراء إلاَّ مسايرة الموجة ، ومحاولة اللحاق بها ، والتطلُّع إلى هالة المتنبي .

وما يصدق على ابن سناء الملك ، يصدق على ابن الفارض المتوفَّى سنة ٦٣٢ هـ الذي احتذى بعض المظاهر الموضوعيَّة والفنيَّة في شعر أبي الطيب .

أمَّا البهاء زهير المتوفَّى سنة ٦٥٦ هـ فإنَّه لم يستطع نكران نفوذ شعر أبي الطيب (٩٢) ، وتغلغله في شعره ، فقد حاول احتذاء بعض مظاهر شعر معلِّمه ، ومضمِّناً بعض أبياته في قصائده .

ومن أجل أن تكون فاعليَّة شعر أبي الطيب في الشعر العربي واضحة المعالم ، بيِّنة القسمات ، لا بدَّ من بيان المظاهر الموضوعيَّة والفنيَّة لشعر أبي الطيب ، وهذا ما سيكون مدار الفصل الأوَّل .

هوامش التمهيد

(١) ينظر : الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ، ١٤٣ ، وهناك أكثر من رواية تؤكد ذلك .
(٢) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، ٢٠ ، ويعرف الانزياح بأنه تكسير البنية ، ص ١٧٣ .
(٣) ديوان المتنبي في العالم العربي ترجمة أحمد أحمد بدوي ، ١٤٤ .
(٤) ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام ، ٧١ .
(٥) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، ١٢٩/١ .
(٦) ينظر : مع المتنبي ، ٦٦/١ ، والفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣١٢ ، والجديد في الأدب العربي وتأريخه ، ٦٣٧ .
(٧) محاضرات ألقاها د . محسن غياض على طلبة قسم اللغة العربية في الجامعة المستنصرية ، الدراسات المسائية ، عام ١٩٧٣ .
(٨) نقاط التطور في الأدب العربي ، ١٥٠ .
(٩) مطالعات في الكتب والحياة ، ١٤٤ ـ ١٧٤ .
(١٠) ينظر : أبو الطيب المتنبي (سلسلة الروائع) ، ٧٢ ، والفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٢٨ .
(١١) آفاق عربية ، (التمرد والالتزام في حياة المتنبي وشعره) ، العدد (٧) ، السنة ١٩٨٥ ، ٨٦ .
(١٢) الإنسان المتمرد ، ١٧ .
(١٣) المتنبي بين البطولة والاغتراب ، ٤١ .
(١٤) ينظر : يتيمة الدهر ، ١٢٨/١ .
(١٥) المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته ، ١١٧ .
(١٦) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، ١٦٣ .
(١٧) آفاق عربية (التمرد والالتزام في حياة المتنبي وشعره) ، العدد (٧) ، السنة ١٩٨٥ ، ٨٧ .
(١٨) الصبح المنبي ، ٧١ .
(١٩) المتنبي بين البطولة والاغتراب ، ٣٦ .

(٢٠)العرف الطيب ، ٢٣٠ ، وتنظر قصة هذه الرواية في : التبيان في شرح الديوان ، ١٤٧/١ ، والصبح المنبي ، ٣٣٠ .
(٢١)الشعر والزمن ، ٤٣ .
(٢٢)العرف الطيب ، ٢٦١ .
(٢٣)م . ن ، ٢٦٦ .
(٢٤)الصبح المنبي ، ٨١ ، وينظر البيت في العرف الطيب ، ٢٨٣ .
(٢٥)ينظر : التبيان في شرح الديوان : ٣١٤/٢ .
(٢٦)ينظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، تحقيق د . إحسان عباس ، ق ٤ /م ١ / ٢٣ .
(٢٧)المتنبي بين البطولة والاغتراب ، ١٤٤ .
(٢٨)ينظر : أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٢٤٤ ، وقد ذكر الثعالبي بعضا من هذه الأسماء ، وينظر : يتيمة الدهر ، ٢٤٩/١ .
(٢٩)ديوان المتنبي في العالم العربي ، ١٤١ .
(٣٠)م . ن ، ١٤١ .
(٣١)يتيمة الدهر ، ٤١١/١ و٤١٥/١ .
(٣٢)ينظر : تأريخ علماء الأندلس ، ٢٧٥/١ .
(٣٣)ينظر : أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٣٩٩ ، والنقد المنهجي عند العرب ، ٢١٤ . وذكر الخطيب البغدادي بعض هذه الأسماء ، ينظر : تأريخ بغداد ، ١٠٢/٤ .
(٣٤)ينظر : أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٤٠١ ، وينظر مصدره .
(٣٥)ينظر : م . ن ، ٤٢٤ .
(٣٦)م . ن ، ٤٠١ .
(٣٧)الصبح المنبي ، ١٦٠ ، وينظر البيت في العرف الطيب ، ٥٨٦ .
(٣٨)م . ن ، ١٤٧ ، وينظر البيتان في العرف الطيب ، ٤٦١ .
(٣٩)منها الطريفة التي يرويها أبو الطيب ، وينقلها الثعالبي عن ابن جني في يتيمة الدهر ، ١٣٥/١ .
(٤٠)يتيمة الدهر ، ١٢٦/١ ، وينظر : البيتان في العرف الطيب ، ٣٨٨ .
(٤١)شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، المقدمة ، ٣ .
(٤٢)نقل البديعي في الصبح المنبي هذه الرسالة ، في الصفحات ١٢٨ ــ ١٤٢ ، وحققها د . محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ١٣٨٥ هـ ــ ١٩٦٥ م .
(٤٣)حقق هذه الرسالة ، فؤاد أفرام البستاني ، بيروت ١٩٣١ .
(٤٤)العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ٢٨١/٢ .
(٤٥)أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٤٨٨ .
(٤٦)الأول حققه د . صفاء خلوصي ، بغداد ١٩٧٧ ، والثاني حققه د . محسن غياض ، بغداد ١٩٧٣ .
(٤٧)وفيات الأعيان في أنباء أبناء الزمان ، ١٠٣/١ .
(٤٨)ينظر : التبيان في شرح الديوان ، ٣٠٦/٢ ، ووفيات الأعيان ، ٢٨٣/١ .
(٤٩)ابن شهيد الأندلسي حياته وشعره ، ٥٦ .
(٥٠)مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ٦٢ .
(٥١)آفاق عربية ، (التمرد والالتزام في حياة المتنبي وشعره) ، العدد (٧) ، ١٩٨٥ ، ٩١ .
(٥٢)مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ١٤ .
(٥٣)المثال والتحول ، ٩ .
(٥٤)العرف الطيب ، ٣٨٨ .
(٥٥)أبو فراس الحمداني ، الموقف والتشكيل الجمالي ، ٤١٨ .
(٥٦)المتنبي ، د . زكي المحاسني ، ٥٨ .
(٥٧)مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ٦٣ .
(٥٨)الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٢٥ .
(٥٩)تنظر القصيدة الرائية في ديوان ابن هانئ ، ٤٠٧ .
(٦٠)ينظر : ابن هانئ الأندلسي ، ٢٤٤ و٢٦٣ .
(٦١)م . ن ، ٢٦٣ .
(٦٢)مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ٧١ .
(٦٣)ينظر : الحياة الأدبية في العصر العباسي ، ٢٤٠ ، وملامح الشعر الأندلسي ، ٩٤ .
(٦٤)تأريخ الأدب العربي ، حنا الفاخوري ، ٨٣٠ ، وتأريخ الأدب العربي في الأندلس ، إبراهيم علي أبو الخشب ، وأدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث ، ١٠٨ .
(٦٥)ابن هانئ متنبي المغرب ، ٤٩ .
(٦٦)الصبح المنبي ، ٨٠ ، وينظر البيت في العرف الطيب ، ٢٩٧ .
(٦٧)عن ابن جني ، ينظر : يتيمة الدهر ، ١٤٥/١ و١٢٠/٢ .
(٦٨)ينظر : ديوان السري الرفاء ، تحقيق د . حبيب حسين الحسني ، ١٧٠ .
(٦٩)السري الرفاء حياته وشعره ، ٤٣٢ .
(٧٠)ينظر : السري الرفاء ، يوسف أمين قصير ، ٩٧ .
(٧١)الشريف الرضي ، د . إحسان عباس ، ٤٠ .
(٧٢)الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٥٣ .
(٧٣)مهيار الديلمي حياته وشعره ، ٣٠٥ .
(٧٤)م . ن ، ٣٠٦ .

(٧٥)أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٤٧٧ .
(٧٦)ينظر : تجديد ذكرى أبي العلاء ، ٢٢٢ و ٢٥٤ .
(٧٧)ينظر : مع المتنبي ، ٢٧٨/٢ و٣٩١ و٣٩٧ و٤٠١ .
(٧٨)الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٤٥ .
(٧٩)معجم الأدباء ، ١٢٣/٣ ، وينظر البيت في العرف الطيب ، ١٨٤ . ورواية اليازجي (بأني كامل) .
(٨٠)لغة الشعر عند المعري ، دراسة لغوية وفنية في سقط الزند ، ١٢ .
(٨١)ابن زيدون عصره وحياته وأدبه ، ٤١١ ، وابن زيدون شاعر قرطبة ، ٢٧ و٥١ .
(٨٢)ابن زيدون عصره وحياته وأدبه ، ٥٢٣ ، وينظر مصدره .
(٨٣)الأبيوردي ممثل القرن الخامس ، ٣٨ .
(٨٤)المتنبي الصغير ، ١١٤ .
(٨٥)الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي ، ٨٢ .
(٨٦)ديوان ابن خفاجة ، ٨ .
(٨٧)ينظر : ابن خفاجة الأندلسي ، ١١٣ .
(٨٨)ينظر : ديوان ابن خفاجة ، ١٦ .
(٨٩)سبط ابن التعاويذي حياته وشعره ، نوري شاكر الآلوسي ، ٧٩ ، وسبط ابن التعاويذي ، يوسف يعقوب مسكوني ، ١٣٧ .
(٩٠)أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٤٩١ .
(٩١)التبيان في شرح الديوان ، ١٧/١ .
(٩٢)أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٤٩١ .

الفصل الأوَّل
المظاهر الموضوعيَّة والفنيَّة في شعر المتنبي
المبحث الأول
المظاهر الموضوعيَّة
أولا : مظاهر العنف في شعر المتنبي
١ـ النزعة الحربيَّة
٢ـ النزعة الحكميَّة
٣ـ النزعة البدويَّة
ثانيا : مظاهر التمرُّد في شعر المتنبي
١ـ لغة الغزل في غير الغزل
٢ـ الفخر بالنفس أمام الممدوح
المبحث الثاني
المظاهر الفنيَّة في شعر المتنبي
١ ـ المستوى الصوتيّ
٢ ـ المستوى التركيبيّ
٣ ـ المستوى الدلاليّ

المبحث الأوَّل
المظاهر الموضوعية في شعر المتنبي
أوّلا : مظاهر العنف في شعر المتنبي
١ـ النزعة الحربيَّة :

لعل من أهمِّ مظاهر العنف في شعر أبي الطيب ، تلك النزعة الحربيَّة التي امتلأت بها قصائده ، وقد تناول موضوع الحرب عند أبي الطيب باحثون (١) ، ويكاد لا يخلو كتاب درس شعر أبي الطيب من الإشارة إليه ، فقد كان هذا الفنُّ الشعريُّ الذي اشتهر به الشاعر محطَّ إعجاب النقّاد قديما وحديثا ، ويكفي هنا أن نذكر ما قاله ابن الأثير : " واختصَّ بالإبداع في وصف مواقف القتال ، وأنا أقول قولا لست فيه متأثما ، ولا منه متلثّما ، وذاك أنَّه إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها ، وأشجع من أبطالها ، وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها ، حتى تظنَّ الفريقين قد تقابلا ، والسلاحين قد تواصلا " (٢) ، ومن هذا النصِّ نفهم أنَّ ابن الأثير ، كان قد تنبَّه على ظاهرة مهمَّة ، وهي تخصُّص أبي الطيب بهذا اللون من الشعر ، وإبداعه فيه ، لكنَّه اتَّخذ من صدور قصيدته عن تجربة حقيقيَّة سببا إلى هذا الإبداع ، متجاهلا أنَّ الشاعر إنَّما : " كان يصوِّر دخائل نفسه ، ويتغنَّى عشقها وهواها ، وهي ترى آمالها تتحقَّق ، أو على وشك التحقُّق " (٣) ، إنَّه يمزج الذات بالموضوع ، فيجعل من موضوع الحرب منطلقا لعواطفه المكبوتة .

ولا تكاد تخرج أقوال الباحثين المحدثين عن الدائرة التي اختطَّها ابن الأثير ، فقد وصف د . بلاشير فنَّ أبي الطيب الحربيِّ بقوله : " إنَّ أشعاره ارتفعت مرّات عديدة إلى عظمة ملحميَّة ، لا نجد في الشعر العربي مثيلا لها قبله " (٤) ، ويقول د . طه حسين : " إنَّه استطاع لا أن يُنشيء فنّاً جديدا من فنون الشعر ، بل أن يُنمِّي فنّاً من هذه الفنون ويقوِّمه ، ويُكثر القول الجيِّد فيه ، حتى يمنحه من الامتياز والاستقلال ، ما يجعله فنّاً قائما بنفسه " (٥) .

وإذا تركنا قصيدة أبي الطيب الحربيَّة ، لا نعدم أن نجد نزوعا حربيّاً يكاد يُطبق على قسم كبير من فنون شعره الأخرى : " يستدعي بحثا عن اقتران الشعر والفروسيَّة عنده ، وكيف يُصبح شاعر كبير داعية حرب " (٦) ؟ فقد أصبحت الحرب هاجس أبي الطيب ، وجزءا من الواقع الذي يعيشه : " حتى ليعدّ ديوانه ملحمة فريدة في الأدب العربي ، لكثرة ما يبرق فيه من سيوف ، وتتراكض فيه من خيول ، وتسيل فيه من دماء ، ويُثار فيه من نَقْع " (٧) ، ومن هنا تسلَّلت فكرة الحرب وأدواتها ، وما تثيره من صليل وصهيل ، وقتل وتدمير ، إلى ما يكتب من شعر .

إنَّ الذي يلفت الانتباه هو أنَّك تجد أبا الطيب محتربا في موقف الغزل ، فقد تفنَّن في الجمع بين رقَّة النسيب ، وفخامة الحرب ، حتى : " إذا تذكَّر المرأة في إحدى غفلات الغريزة ، ويقظاتها تذكَّر سيفه ورمحه " (٨) ، وإذا كان في عرف البلاغيّين أنَّ مصطلح الافتنان هو أن يأتي الشاعر بفنَّين متضادَّين من فنون الشعر في بيت واحد ، فأكثر (٩) ، فإنَّ افتنان أبي الطيب الذي كاد يُخيِّم على ديوانه ، كان في ذلك النزوع الحربيِّ العنيف الذي توزَّع على معظم فنونه الشعرية ، ومنها الغزل : (من الكامل)

مثَلَتْ عينَكِ في حشايَ جراحةً فتـشابَهـا كلتــاهُما نجْـلاءُ
نفـذَتْ علَــيَّ السابِـريَّ وربـَّما تندَقُّ فيهِ الصَعْدَةُ السمراءُ

(١٠)

فهو يستعمل ألفاظ الحرب : جراحة ، السابريّ ، تندقّ ، الصعدة .. في موضوع الغزل ، وكلُّ ذلك بسبب طبيعته العنيفة التي لا تغيب عنه لحظة : " وأصل المعنى كما ترى مألوف ، ولكنَّ التعبير عنه جديد ، وتصوُّره على هذا النحو طريف ، يُخيّل إليك أنَّ الشاعر قد ابتكره ابتكارا " (١١) ، ولعلَّ طرافة الصورة تكمن في تشبيه العين النجلاء بالطعنة .

ولم يُدرك أصالة النزوع الحربيِّ عند الشاعر باحثون محدثون ، ومنهم : د . زكي المحاسنيّ الذي زعم أنَّ هذا النزوع مظهر تستَّر به الشاعر لعلاقة غراميَّة كانت تجمع بينه وبين خولة أخت سيف الدولة ، إرضاء لهذه الحبيبة المزعومة ، مستدلاً على ذلك من أنَّ مقدِّماته الغزليَّة كانت فيّاضة بالفروسيَّة (١٢) ، وما درى د . زكي المحاسنيّ أنَّ هذا النزوع طاغ على معظم فنون الشاعر ، وليس مقصورا على المقدّمات النسيبيَّة ، فضلا عن أنَّ هذا النزوع واضح في قصائد الشاعر قبل وصوله إلى بلاط سيف الدولة .

وعدَّ آخرون هذا النزوع من الأمور المعيبة (١٣) ، أو التي تصدم القارئ (١٤) ، ولم نجد من بين خصوم الشاعر القدماء من عاب أبا الطيب نزوعه الحربيّ ، أو صدمته ألفاظ الحرب التي استعملها في فنون شعره ، ذلك أنَّ أبا الطيب لا يقرُّ بحدود قائمة بين ألفاظ الغزل وألفاظ الحرب .

وفنُّ المديح لا يخلو بداهة من ذكر شجاعة الممدوح ، وما تستدعيه تلك الشجاعة من ذكر الحرب وأدواتها ، ولكنَّ أبا الطيب في مديحه لسيف الدولة ، أضاف سمة جديدة أشار إليها الثعالبيّ دون تعليل لها ، وجعلها من محاسن شعره ، وسمّاها " حسن التصرُّف في مدح سيف الدولة بجنس السيفيَّة " (١٥) ، ويورد الثعالبيّ أبياتا للشاعر منها : (من الطويل)

لقدْ سلَّ سيفَ الدولةِ المجدُ معلَماً — فلا المجدُ مُخفيهِ ولا الضربُ ثالمُهْ
علَى عاتقِ المَلْكِ الأغرِّ نِجادُهُ — وفي يدِ جبّارِ السماواتِ قائمُهْ
وإنَّ الذي سمَّى عليّاً لَمُنْصِفٌ — وإنَّ الذي سمّاهُ سيفاً لَظالمُهْ
وما كلُّ سيفٍ يقطعُ الهامَ حدُّهُ — وتقطعُ لزْباتِ الزمانِ مكارمُهْ (١٦)

ويرى د . طه حسين أنَّ المذهب الذي سار عليه الشاعر في مدحه طريف كلّ الطرافة : " فالأمير يُلقَّب سيف الدولة ، فما يمنع المتنبي أن يجعله سيفا ، ويُضيف إليه ما يُضاف إلى السيف حينا ، ويرفعه عن المألوف من صفات السيف حينا آخر " (١٧) ، فقد وجد الشاعر في إقامة مقارنة بين سيف الدولة بوصفه أميرا ، والسيف بوصفه سلاحا : " مجالا يُرضي رغبة القتال عنده ، ونوازع التفوُّق والقوَّة " (١٨) ، متَّخذا من لقب الأمير سبيلا إلى مدحه : " وكأنَّ الاشتراك في اللفظ يُوجب الاشتراك في الصفة ، بكلِّ ما يترتَّب على هذا الاشتراك من آثار " (١٩) ، اقتضاها الافتراض الفنّي (الجناس) ، ولم يكن استحسان النقّاد القدماء ، ومنهم : الثعالبيّ لهذا الاتّجاه في المديح إلاّ صدى لجدَّته وأصالته ، فقد كان هذا الاتّجاه : " جديدا على القوم نال منهم غاية الإعجاب " (٢٠) .

ولا تخلو قصيدة أبي الطيب الرثائيَّة من نزوع حربيٍّ، ففي مطلع قصيدته في رثاء أمِّ سيف الدولة : " يتذكَّر الشاعر أنَّ الناس يعدُّون ويهيِّئون الأسلحة المتنوِّعة ، فيغتالهم الموت بلا قتال " (٢١) : (من الوافر)

نُعِدُّ المشرفيّةَ والعوالِي — وتقتُلُنا المنونُ بلا قتالِ (٢٢)

ومن هذه القصيدة بيتان مشهوران :

رمانِي الدهرُ بالأرزاءِ حتَّى — فؤادِي في غشاءٍ مِنْ نِبالِ
فصرْتُ إذا أصابتْني سهامٌ — تكسَّرَتِ النصالُ على النصالِ (٢٣)

فالصورة مبنيَّة على فكرة الحرب : " وربَّما كانت هذه الألفاظ التي تذكِّر بالحرب وتصوِّرها ، قد أشاعت في هذين البيتين من القوَّة والفتوَّة والجلد " (٢٤) .

وإذا وصف أبو الطيب بحيرة طبريَّة استعار لأوصافه مظاهر الحرب والقوَّة : " فإذا أمواجها فحول مزبدة ، وطيورها فرسان على خيول بُلق ، ورياحها جيشا وغىً هازم ومنهزم " (٢٥) ، فلم تتلقَّ عدسة أبي الطيب من البحيرة سوى مظاهر القوَّة لقرب الحماسة من نفسه ، وهكذا استحالت البحيرة : " من مشاهد طبيعيَّة إلى مشاهد معركة " (٢٦) : (من المنسرح)

لولاكَ لمْ أترُك البحيرةَ والـْـــــــــــــغورُ دفيءٌ وماؤُها شَبِـمُ
والموجُ مِثلُ الفحولِ مُزبدةً   تهدرُ فيها ، ومَا بـــهَا قطـَمُ
والطيرُ فوقَ الحَبابُ تحسَبُها   فرسانَ بُلقٍ تخونُها اللُجُمُ
كأنَّهــا والـرياحُ تــضربُــهــا   جَيْشا وغىً هازمٌ ومنهزِمُ (٢٧)

وحين أصابته حمًّى في مصر ، وصفها فأبدع : " وما كاد يصفها ببضعة أبيات لطيفة ، حتى أخذ يتشوَّق إلى يوم تعود به إليه صحَّته ، فيتمكَّن من أن يُصرِّف عنانا أو زماما ، ويحمل قناة أو حساما " (٢٨) : (من الوافر)

ألا يا ليتَ شعرَ يَدِي أتمْسِي   تَصَرَّفُ في عِنانٍ أو زمامِ
وهلْ أرمِي هوايَ براقصاتٍ   مُحَلاةِ المقاوِدِ باللُّغامِ
فربَّما شَفَيْتُ غليلَ صدري   بسيرٍ أو قناةٍ أو حُسامِ (٢٩)

إنَّ ما نجده من نزوع حربيٍّ في شعر الشاعر ، كان الدافع لنقّاد وباحثين أن يروا أنَّ من أسباب سيرورة ديوان الشاعر ، ذلك المظهر الحماسيَّ الذي بلغه في شعره (٣٠) ، بما أثار إعجاب المتلقّين شعره على مرِّ الزمان .

٢ـ النزعة الحكميَّة :

لعلَّ من مظاهر القوَّة في شعر أبي الطيب لجوءه إلى ما يُسمَّى بالحكمة : " وما الحكمة إلاّ تعبير دقيق موجز عن تجربة من التجارب الإنسانيَّة العامَّة .. وهي مظهر من مظاهر قوَّة النفس وبراعتها في استشفاف ما يعتمل بها إزاء موقف من المواقف المثيرة " (٣١) ، وأبدى أبو الطيب مهارة فنّيَّة في صياغة هذه الحكم صياغة متقنة ، قوامها الدقَّة ، وهجومه على المعنى ، بأقصر طريق مؤدٍّ إليه من الألفاظ (٣٢) ، وتركيز الفكرة في بيت واحد أحيانا ، أو شطر واحد من البيت أحيانا أخرى ، حيث العناية بالصياغة ، وإحكام النسج ، يمنحان الفكرة وجودا متجدِّدا : " وقد لا توافقه على ما يذهب إليه من الرأي ، ولكنَّه لا يسعك إلاّ أن تحترم منه ما تحسُّه في شعره من عمق الاقتناع ، ومن قوَّة الجزم البات ، وإلاّ أن تتأثر بطريقته المباشرة في العبارة عن فكرته ، وأن تشعر بقيمة اقتصاده " (٣٣) ، وكلُّ ذلك من شأنه أن يفيض على شعره القوَّة والتأثير .

واعترف بذلك حسّاد الشاعر ومبغضوه ، فهذا الصاحب بن عبّاد يقرُّ بشاعريَّته ، فيقول في مقدّمة رسالته (الأمثال السائرة في شعر المتنبي) : " وهذا الشاعر مع تميُّزه وبراعته ، وتبريزه في صناعته ، له من الأمثال خصوصا مذهب سبق به أمثاله " (٣٤) ، ولكنَّ الصاحب ترك المسألة دون تعليل ، فما هذا المذهب الذي سبق به أمثاله ؟

وتعلّق د . شوقي ضيف بآراء الحاتميِّ في تفسير كلام الصاحب ، ذاهبا إلى أنَّ أبا الطيب كان يقترض حكمه من الفلسفة الأرسطيَّة (٣٥) ، ولا يغضُّ من قيمة شعر أبي الطيب اقتراضه من الفلسفة ، فالمهم الصياغة والإخراج ، لكنَّ المشكلة تتَّخذ اتّجاها آخر حين يُبالغ في حجم هذا الاقتراض حتَّى يصل حدَّ مصادرة إبداع الشاعر ، فيُتَّهم بالسرقة ، ممَّا يضع شكوكا حول مقاصد الحاتميِّ ، من تأليفه رسالته تلك ، فمن ذلك قوله في النسيب : (من المتقارب)

يُرادُ مِنَ القلبِ نسيانُكُمْ   وتأبَى الطباعُ على الناقلِ (٣٦)

يقول الصاحب : " وأصله عند أرسطاليس : رَوْم نقل الطباع عن ذوي الأطماع شديد الامتناع " (٣٧) ، وأين برود كلام الفيلسوف من أشواق المحبِّ في بيت أبي الطيب ؟ ألم يقل عبد القاهر الجرجانيّ : ، إنَّ معنى البيت : " قد خرج في أحسن صورة ، وتراه قد تحوَّل جوهرة بعد أن كان خرزة ، وصار أعجب شيء ، بعد أن لم يكن شيئا " (٣٨) ؟ فالعبرة بالصياغة ، والشعر فنٌّ ، وطريق الفلسفة غير طريق الشعر .

إنَّ اتِّهام أبي الطيب بأنَّه سرق حكم أرسطو أو صاغها شعرا لا يدلُّ على فهم صحيح لنظريَّة الأدب ، ذلك إنَّ إرجاع الشعر إلى فكرة فلسفيَّة يُسيء أبلغ الإساءة إلى تفهُّم وحدة القصيدة ، إنَّه يفكِّك بنيتها ويفرض عليها معيارا للقيمة غريبا عنها (٣٩) . ولو دقَّقتَ النظر في شعر أبي الطيب ، وجدتَ أنَّ هذا الأسلوب الحكميَّ مبثوث في معظم قصائد الديوان ، ويكاد يكون طريقة الشاعر المميَّزة في الأداء ، وقلَّما تفتقر قصيدة من قصائده إلى هذا الأسلوب الحكميِّ ، وقد تجد الشاعر ينهج هذا الأسلوب في سائر فنونه الشعريَّة ، وفي كلِّ جزء من أجزاء القصيدة : المقدّمة ، والغرض ، والانتهاء ، فما دلالة ذلك ؟ ألا يوحي ذلك بأنَّ الشاعر قد وجد في هذا المظهر الموضوعيِّ أسلوبا خاصّاً في الأداء يلائم نوازعه نحو العنف والقوَّة ؟

ويبدو أنَّ أسلوب أبي الطيب في الحكمة قد أُسيء فهمه ، فقد تعرَّضت قصائد الشاعر إلى عمليَّة تجزئة مارسها النقد العربيُّ القديم ، وباركتها أجيال النقّاد على مرِّ العصور حتى وقتنا الحاضر ، وساعدهم في ذلك استقلال البيت الشعريِّ بمعناه ومبناه ، فقد اقتطعوا أبياتا أو أشطارا من أبياته ، وردَّدوها على أنَّها حكم وأمثال ، مع أنَّ الشاعر كان في أحيان كثيرة يحاول أن يُكمل ببعض تلك الأشطار صوره الشعريَّة ، كقوله مخاطبا سيف الدولة الحمدانيّ : (من الوافر)

فإنْ تَفُقِ الأنامَ وأنتَ منهُمْ   فإنَّ المِسْكَ بعضُ دمِ الغزالِ (٤٠)

وقوله في النسيب : (من البسيط)

والهجرُ أقتَلُ لِي ممَّا أراقبُهُ   أنا الغريقُ فمَا خوفِي مِنَ البَلَلِ (٤١)

وأوغل النقّاد القدماء ، وسايرهم بعض المحدثين في هذه القراءة التجزيئيَّة ، فقد جمع الصاحب في رسالته المذكورة من شعر الشاعر زهاء سبعين وثلاث مئة بيت ، وردَّ الحاتميُّ في رسالته من شعر الشاعر مئة وعشرين بيتا إلى فلسفة أرسطو ، وأدرك الثعالبيّ أنَّ أبا الطيب يُجيد استعمال الأمثال في أنصاف أبيات ، وفي شطريّ البيت الواحد (٤٢) ، مكتفيا بإيراد الأمثلة ، مجتزئا قراءته لها ، دون أن يربط تلك الأبيات بالسياق الذي وردت فيه .

ومن الشرّاح تجد العكبريَّ قد ساق في الجزء الأوَّل من التبيان ، حشدا من أبيات الشاعر الحكميَّة (٤٣) ، ومن البلاغيّين تجد ابن الأثير يقول عن الشاعر ، إنَّه : " حظِي في شعره بالحكم والأمثال " (٤٤) ، وهؤلاء جميعا أخذوا الحكمة بمعزل عن القصيدة وتجربة الشاعر، غير آبهين إلى أنَّ كلَّ نصٍّ يعدُّ مكوِّنا من مكوِّنات سياق ظرف معيَّن ، وأنَّ المعنى يعتمد بشكل جوهريٍّ على السياق (٤٥) ، فهم نظروا إلى تلك الأبيات بعيدا عن سياقاتها التي وردت فيها . فكم من الشرّاح والبلاغيّين والنقاد ، ردَّد بيت الشاعر : (من البسيط)

ما كلُّ ما يتــمنَّى المــرءُ يُـدركُهُ   تجري الرياحُ بمَا لا تشتهي السُفُنُ(٤٦)

على أنَّه حكمة أو نصيحة أو معنى مجرَّد فرضته فكرة فلسفيَّة ! مع أنَّ الشاعر ، وهو في مصر كان يعني ببيته هذا قوما نعوه في مجلس سيف الدولة في حلب ، ولنقرأ البيت في السياق الشعريِّ الذي ورد فيه ، لنكتشف حقيقة الحكمة المزعومة :

يا مَنْ نــعِيتُ على بُعــدٍ بمــجلِسِهِ   كــلٌّ بمَا زعــمَ الناعــونَ مُرْتهــنُ
كمْ قدْ قُتِلْتُ ، وكمْ قدْ مُتُّ عندكُمُ   ثمَّ انتفضْتُ فزالَ القبرُ والكفــنُ
قدْ كانَ شاهدَ دفــنِي قبلَ قولِهـُـمُ   جـماعةٌ ثمَّ ماتُوا قبلَ مَنْ دَفَــنوا

مــا كلُّ ما يتمــنَّى المرءُ يُــدركُــهُ تجري الرياحُ بمَا لا تشتهي السُفُنُ (٤٧)
فالأمنية البائسة التي منَّى بها أعداء الشاعر أنفسهم بموته ، عبَّر عنها الشاعر بقوله : (ما يتمنَّى المرء)، وهذا التعبير إنَّما هو إسقاط لقوله : (ما زعم الناعون) ، وبسبب السياق التشبيهيِّ ، عبَّر عن هؤلاء الناعين بـ (السفن) التي لم تجر رياح موافقة لسيرها .

ولم تتوقَّف هذه القراءة التجزيئيَّة لشعر الشاعر في العصر الحديث (٤٨) ، وبسبب هذا الموقف التقليديِّ الذي دأب عليه الكثير من الباحثين والدارسين ، أصبح لحكم وأمثال الشاعر هواة ، لا يجمعونها فحسب ، بل يفهرسونها تبعا لموضوعاتها ، ويجعلونها في أبواب (٤٩) !

ومن القدماء من تنبَّه على أسلوب أبي الطيب في الحكمة ، يقول الشاعر في إحدى كافوريّاته : (من الطويل)

قواصدَ كافــورٍ تــواركُ غـيرِهِ ومَنْ قصدَ البحرَ استقلَّ السواقيَا (٥٠)

" رُوي أنَّ سيف الدولة ، لمَّا سمع بيت المتنبي هذا ، قال : له الويل ! جعلني ساقية ، وجعل الأسود بحرا " (٥١) ، ولئن صحَّت هذه الرواية ، فإنَّما تدلُّ على فهم سيف الدولة لأسلوب أبي الطيب في استثمار الحكمة لترميز المعنى ، وكم من الباحثين من عدَّ هذا المصراع مثلا (٥٢) ؟ فهل نظم الشاعر الشطر الثاني من البيت كلفا بالتفلسف وإيراد المثل ، أم أنَّ هذا الشطر جزء من التجربة والصورة الشعريَّة ؟

وفي قراءة للسياق الشعريِّ يستخرج د . بلاشير خلل تفسير الشرّاح لبيتي الشاعر : (من الطويل)

أرَى كلَّـنا يبغِــي الحــياةَ لنفــسِهِ حريــصاً علــيهَــا مُستهــاماً بهَــا صَــبّا
فحُبُّ الجبانِ النفسَ أوردَهُ البَقا وحُبُّ الشُجاعِ النفسَ أوردَهُ الحرْبا (٥٣)

فقد رأى العكبريُّ أنَّهما تفسير لقول من أقوال أرسطو (٥٤) ، فإذا وُضع البيتان في السياق الذي وردا فيه :

مضَى بعدَمَا التَفَّ الرماحانِ ساعة كمَا يتلقَّى الهُدْبُ في الرقدةِ الهُدْبا
ولــكنّــهُ ولَّــى ، وللــطعــنِ سَــوْرةٌ إذا ذكرتْــها نفســُــهُ لــمسَ الجَــنْــبا
وخلَّى العذارَى والبطاريقَ والقُرَى وشُعْثَ النصارَى والقرابيــنَ والصُلْبا
أرَى كــلَّنا يبــغِــي الحــيــاةَ لنــفسِهِ حريــصاً عليــهَا مُستـــــهاماً بــهَا صَــبّا
فحُبُّ الجبانِ النفسَ أوردَهُ الــبَقا وحُبُّ الشجاعِ النفسَ أوردَهُ الحرْبا (٥٥)

" ترى أنَّ البيت الأخير بما احتواه من تلميح إلى البطاريق وسيف الدولة ، لم يكن سوى مديح بارع موجَّه إلى الأمير الحمدانيِّ ، وأنَّ الفكرة فكرة مدّاح أكثر منه فيلسوف " (٥٦) ، وإنَّه لأمر غريب أن يفهم المستشرق شعر الشاعر ، ولا يفهمه الناطقون بلغة الشاعر !

وفي قراءة معاصرة لشعر أبي الطيب ينبِّهنا د . جلال الخياط على أنَّ : " قضيَّة الحكمة عنده ، وما شاع عنه بأنَّه شاعر حكم ، تتطلَّب درسا وأناة ، لأنَّ المتنبي ابتدع شكلا من الرمز في الحكمة .. فهو ليس بشاعر حكم مجرَّدة ، ولكنَّه صاحب أسلوب خاصٍّ في الحكمة ، وإنْ أردنا وأصررنا أن يكون شاعرا حكيما ، ففي موقفه من الزمن ، ورثائه للإنسان ، وصراعه مع الدهر " (٥٧) ، وفي ضوء ذلك يقرِّر أنَّ بيت الشاعر : (من البسيط)

وما انتفاعُ أخِي الدنيا بناظرِهِ إذا استوَتْ عندَهُ الأنوارُ والظُلَمُ (٥٨)

هجاء لسيف الدولة (٥٩) ، وتقريع له ، لعدم تمييزه بين الجيِّد والرديء من الشعر ، وذلك أنَّ (أخي الدنيا) هو سيف الدولة ، و (الأنوار والظلم) ، هما شعره وشعر الآخرين ، ولعلَّ اتِّهام الشاعر للأمير الحمدانيِّ بعدم قدرته على الرؤية الصحيحة ، هو الدافع لقوله :

أنا الذي نظرَ الأعمَى إلَى أدبِي وأسمعَتْ كلماتِي مَنْ بهِ صَمَمُ (٦٠)

فكأنَّ الشاعر يقول لسيف الدولة : إنَّ الأعمى قد نظر إلى شعري ، فما بالك أنت ؟

ولم يختر الشاعر أسلوب الحكمة حبّاً بالحكمة نفسها ، بل لما وجد فيه من مسايرة لما في نفسه من عنف يتطلّب اختزال التجربة ، واجتياح الزمن ، فقد كان : " ثمرة التجربة والحياة لا التفكير والتأمُّل " (٦١) .

٣ـ النزعة البدويَّة :

وفي قسم كبير من مقدّمات الشاعر النسيبيَّة ، يبرز مظهر يشعرك بالقوَّة والصلابة ، مردُّه أنَّ الشاعر وهو الذي عاش في حواضر الشام ومصر والعراق وفارس ، واطّلع على ثقافات شتَّى ، لا يُشعرك بالجمال الأنثويِّ الحضريِّ المُترف بل ينقلك إلى عالم الصحراء ، فيتغزَّل بالأعرابيات ، متَّخذا من ذلك مظهرا موضوعيّاً خالف به ما طرأ على شعر الغزل من تطوُّر حدث قبله بقرن من الزمان .

واستطاع أبو الطيب بفضل موهبته أن يُشيع أطرافا من الجمال في غزله ، بما يجعل هذا الغزل مثار إعجاب لدى كثير من النقاد قديما وحديثا ، وقد نبَّه الثعالبيُّ على إبداع الشاعر في هذا المظهر ، واتّخاذه منه اتّجاها انفرد به ، فجعل هذا المظهر الموضوعيَّ ضمن محاسنه ، واختار مجموعة من أبيات أبي الطيب للتدليل على ذلك (٦٢) .

ولكنَّ الثعالبيَّ ترك المظهر دون تعليل ، ويرى د . بلاشير : " أنَّ للبدويَّة الغالبة على قسم من شعر المتنبي أثرا في نجاحه عند مثقَّفي زمنه والعهود التالية ، فقد وجدوا فيه ذلك الطعم القديم الذي كانوا يغترفونه من دواوين الشعراء الجاهليّين " (٦٣) ، وليست المسألة مسألة اغتراف من دواوين بل إنَّ أبا الطيب استطاع تطوير البنية الشعريَّة الطلليَّة الجاهليَّة ، ومزجها بالعناصر المستحدثة ، بما يؤهِّلها لاحتواء تجربة معاصرة : (من الكامل)

لكِ يا منازلُ في القلوبِ منازلُ   أقفرْتِ أنتِ وهُنَّ منكِ أواهلُ

يعلَمْنَ ذاكِ وما علمتِ ، وإنَّما   أولاكُما يُبكَى عليهِ العاقِلُ (٦٤)

وينقل المستشرق الأسبانيُّ غرسيَّه غومث قول المستشرق الفرنسيِّ ماسينيون : " (القلب يعلم ، أمَّا الأحجار فلا تحس بشيء) ما أروعها من أبيات " (٦٥) .

وقد يبدو من وجهة نظر مغايرة أنَّ هذه النزعة البدويَّة في عصر أبي الطيب ممجوجة ومستهجنة ، فللعصر ذوقه ، وللزمن سطوته ، وقد سبق لشعراء أن هجروا بعض التقاليد الشعريَّة البدويَّة ، ومن منَّا ينسى ثورة أبي نواس وآخرين على المقدّمات الطلليَّة ؟ لكنَّ موهبة أبي الطيب جعلت من هذه النزعة البدويَّة اتّجاها سار عليه شعراء عاصروا الشاعر ، وآخرون جاءوا من بعده : " إنَّها أكثر الجوانب حيويَّة وذكاء في إبداع المتنبي ، فهي الصلة الأقوى ، تربط بينه شعرا خالدا وبين روح أمَّته " (٦٦) ، وكلُّ ذلك يؤكِّد أصالة هذا المظهر .

ولكنْ ما الباعث على هذه البدويَّة ؟ وكيف تغلَّبت على استهلالاته النسيبيَّة ؟ ولِمَ انفرد أبو الطيب بما لم يشاركه فيه شاعر عباسي ممَّن سبقوه ؟ يقول د . عبد الوهاب عزّام : " في خُلق أبي الطيب قوَّة وخشونة ، تميلان به إلى كلِّ قويٍّ وكلِّ خشن ، وتعدلان عن كلِّ ضعيف وكلِّ لين .. وقد لاءمت هذه الأخلاق التبدِّي ، وزادها التبدِّي تمكُّنا فيه ، وظهر أثر هذا في فعله وقوله " (٦٧) ، فقد وجد أبو الطيب في الصحراء ما يتلاءم مع طبيعته العنيفة الصاخبة .

أمَّا عيشه ومصاحبته الأعراب في البادية حقبة من الزمن ، وهو صبيٌّ ، فلعلَّ ذلك يُمكن أن يكون رافدا ساعد في تنمية هذا المظهر لديه ، ولكنَّه يبقى رافدا وليس السبب الأساس ، ذلك أنَّ أبا الطيب لو لم يكن قد عاش في البادية وصاحب الأعراب لما اختار غير النزعة البدويَّة مظهرا لمقدّماته النسيبيَّة : " إنَّ بين طباعه وشعره وبين البداوة صلة قويَّة : غرائز في الشاعر حبَّبت إليه البداوة ، وما يتَّصل بها ، وبداوة وكَّدت هذه الغرائز في نفسه " (٦٨) ، فقد وجد في هذا المظهر ما يتَّسق ومذهبه العامّ من إجلال لمظاهر العنف ، وحماسة لكلِّ ما يُعلي من قيم الإنسان ويمجِّده .

وبقدر ما أصبحت النزعة البدويَّة التي تجسَّدت في غزله بالأعرابيّات ، وتفضيلهنَّ على الحضريّات ، والتغنّي بهنَّ ، مثار إعجاب عند بعض النقّاد القدماء ، فقد أصبحت مثار اختلاف في تفسيرها عند نقّادنا المحدثين ، ويمكن أن تكون قصيدة أبي الطيب الكافوريَّة : (من البسيط)

مَن الجآذرُ في زيِّ الأعاريبِ   حُمْرَ الحِلى والمَطايا والجَلابيبِ
إنْ كنْتَ تسألُ شكّاً في معارِفِها   فمَنْ بلاكَ بتسهيدٍ وتعذيبِ
لا تَجْزني بضنىً بي بعدَها بَقَرٌ   تَجزي دموعيَ مَسكوباً بمسكوبِ (٦٩)

مصدر هذا الخلاف ، إذ ذهبوا في تفسير هذا الغزل البدويِّ النزعة ، مذاهب شتَّى : فقد وجد د . طه حسين أنَّ الشاعر اصطنع الرمز في المفتتح النسيبيِّ ، فهو يرمز إلى حياته الصاخبة في شمال بلاد الشام ، بعد أن : " ضاق بهذه النغمة الهادئة في مصر ، وشاقه صليل السيوف ، وصهيل الجياد ، ولكنَّه لم يستطع أن يجهر بما يجد من ذلك ، فاتَّخذ الأعرابيّات كناية عنه ، ورمزا له " (٧٠) ، ولا شكَّ في أنَّ هذا التفسير يُلقي ضوءا على تفضيل الشاعر لمظاهر العنف والقوَّة على الضعف والهدوء .

وأصحاب التأويلات الرمزيَّة ذهبوا إلى أنَّ هذا الرمز النسيبيَّ : " لم يقصد به تصوير عواطفه نحو النساء ، على ما يُفهم من ظاهره ، وإنَّما كان يقصد حبيبه القديم ، سيف الدولة " (٧١) ، ولكنَّ سيف الدولة يمثّل من وجهة نظر الشاعر الرجل القويَّ الشجاع ، والمثال الذي يتطلَّع إليه بالرغم من مغادرته له مكرها .

وذهب د . عبد الفتاح صالح إلى : " أنَّ المتنبي في غزله بالأعرابيّات .. كان يعبِّر عن ثورة دفينة في أعماقه ، يغذّيها الدافع القوميُّ وحبُّه للعرب " (٧٢) ، ولكنَّ هذه الثورة الدفينة تتطلّب مزيدا من العنف ، على أنَّه ينبغي لنا أن لا ننسى أنَّ الشاعر مدح عربا خُلَّصا في عروبتهم ، واستعمل الأسلوب نفسه (٧٣) ، ممَّا يجعلنا نميل إلى القول : إنَّ هذا الغزل البدويَّ جزء من ظاهرة عمَّت شعر أبي الطيب ، وهي ميله إلى العنف والقوَّة بما يجسِّد إيمانه بالقيم العربيَّة الأصيلة التي تربَّى عليها ، وآمن بها ، ودافع عنها .

ثانيا : مظاهر التمرُّد في شعر المتنبي

١ــ لغة الغزل في غير الغزل :

لعلَّ من أهمِّ مظاهر التمرُّد في شعر أبي الطيب ، استعماله لغة الغزل في بعض فنونه الشعريَّة ، ولا سيَّما في المديح ، فقد دأب الشعر العربيُّ القديم على نمط معروف في مخاطبة الممدوح بلغة مستعطفة تجلُّ مظاهر الولاء والتقدير ، فكان الشعراء يتطلّعون إلى هالة الممدوح بعين الإشفاق منها ، وبارك النقد القديم هذا الدأب ، فجعل لكلِّ فنٍّ شعريٍّ ألفاظا خاصَّة به ، يقول القاضي الجرجانيّ : " بل أرى أنْ تقسِّم الألفاظ على رُتب المعاني ، فلا يكون غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ، بل ترَتّب كلامك مرتبته ، وتوفيه حقَّه ، فتلطف إذا تغزَّلت ، وتفخّم إذا افتخرت ، وتصرّف للمديح تصرّف مواقعه " (٧٤) ، فهناك حدود وضعها النقد القديم بين فنون الشعر ، وهي نظرة نقديَّة تقترب من نظرة البلاغيّين الذين قعَّدوا البلاغة ، فجعلوا لها حدودا صارمة لا ينبغي للشاعر تجاوزها ، منها إلى نظرة النقد الذي يتحرَّى جديد الشاعر ، والكشف عن مكامن الإبداع الشعريِّ الذي لا يعترف بتقنينات البلاغة والنقد القديمين ، ذلك أنَّ الإبداع عالم يبدأ ولا ينتهي ، وليست له أبعاد تحدُّه .

ولم يعترف أبو الطيب بتلك الحدود المفتعلة بين الفنون الشعريَّة ، واستطاع برؤياه أن يهزَّ قناعات النقد القديم ، مستعملا لغة الغزل في غير الغزل ، فليس في عُرف أبي الطيب حدود تفصل المديح أو الرثاء أو الحرب عن الغزل ، وقد فطن الثعالبيُّ إلى أنَّ أبا الطيب انفرد بخصائص ميَّزته ، وأفردته من بين الشعراء ، وجعلت منه صاحب مذهب في الشعر ، لا يشابهه في ذلك شاعر : " وهو مذهب له تفرَّد به ، واستكثر من سلوكه ،

اقتدارا منه ، وتبحُّرا في الألفاظ والمعاني ، ورفعا لنفسه عن درجة الشعراء ، وتدريجا لها إلى مماثلة الملوك " (٧٥) ، وتعليل الثعالبيِّ لهذه الظاهرة به حاجة إلى توضيح ، فالظاهرة : " أعمق في تأريخ الشاعر وطبيعته النفسية ، ممَّا ظنَّ الثعالبيُّ " (٧٦) ، كما إنَّها ليست مهارة فنِّيَّة بقدر ما هي تعبير عن طبيعة الشاعر المتمرِّدة ، ومصدرها : " جرأة وكبرياء يهوِّنان عليه خطاب الناس دون احتراز ، وتسوية نفسه بمن يمدحه " (٧٧) ، والتوحُّد معه في المشاعر ، والنظر إليه نظر المنافس .

ولم يكن أبو الطيب ليجرؤ على مخالفة عرف النقّاد ، لو لم تكن هذه الظاهرة قد امتلأت بها نفسه ، واستأثرت بكيانه ، وملكت عليه فؤاده : " وحين يتمُّ التعبير عن علاقة الشاعر بممدوحه ، باستعارة بعض وجوه الصياغة الغزليَّة .. فإنَّ هذا لا يعني فقط تحوُّلا في طبيعة تلك العلاقة من حيث أنَّها قد بلغت من العمق والتنزُّه والخلوص إلى حدٍّ لم تعُد معه محكومة بما كان يحكم المديح التقليديّ من بواعث الرغبة والرهبة ، بل إنَّه يضيف إلى ذلك نوعا من الإيحاء بالتكافؤ والندِّيَّة بين طرفي تلك العلاقة " (٧٨) ، فليست صورة الممدوح في نظر أبي الطيب إلاّ المثال الذي صنعته مُخيِّلة الشاعر ، وعاش في أعماقه : " ولو تتبَّع الثعالبيُّ هذه الظاهرة في حياة المتنبي لرأى كيف أنَّ الشاعر كان لا يقرُّ له قرار في بلاط أمير من الأمراء مدَّة إلاّ وغادره إلى بلاط آخر ، وذلك عندما كانت تهتزُّ الصورة أمامه .. وبمجرَّد أن يلاحظ أنَّ الأمير يريد منه أن يكون كغيره من الشعراء ، يمدح ويعظِّم ويُطنب في مناسبة وغير مناسبة " (٧٩) ، وأن يقف في طابور الشعراء ينتظر الإشارة من الحاجب بالدخول على الممدوح .

وقد عمَّ هذا المظهر قصائد مديح الشاعر ، وحرص الثعالبيُّ في الأمثلة التي اختارها للتدليل عليه ، أن تشمل عددا من الممدوحين ، فلا تقتصر على السيفيّات ، بل شمل الاختيار أمثلة من كافوريّات الشاعر وعضديّاته ، مشيرا إلى أن لغة الغزل ليست وقفا على ممدوح دون غيره : " إنَّها قضيَّة أسلوب برمَّته ، يُستخدم في غير ما عُهد استخدامه فيه من وظائف ، أسلوب يستمدُّ من معجم الغزل الموروث بعض مصطلحاته ، وأدواته ، ليعيد بناءها بما يكشف بين الحين والآخر عن دلالة من دلالات المدح أو العتاب " (٨٠) ، فيجعل نفسه في مصافِّ الممدوح ، ويشاطره في عواطفه .

ولاحظ الثعالبيُّ أنَّ لغة الغزل قد شغلت تفكير الشاعر ، فأخذ يستعيرها لما حوله من أشياء ، فإنْ مرض ممدوحه استعمل هذه اللغة ليعتذر للمرض الذي أصاب الممدوح : (من الكامل)

لا نعذُلُ المرضَ الذي بكَ شائقٌ أنتَ الرجالَ وشائقٌ عِلاتِها
فـإذا نوَتْ سفراً إليكَ سبقْتَـهـا فأضفْتَ قبلَ مُضافِها حالاتِها
ومنازلُ الحُمَّى الجُسومُ فقُلْ لنا ما عذرُها في تركِها خيراتِها (٨١)

ولا شكَّ في أنَّ مثل هذه النظرة الثاقبة للثعالبيِّ إنَّما تتوِّج الجهد الذي بذله في ربط انفعالات الشاعر بتعبيره الفنّيِّ . ولكنْ سرعان ما يختلُّ هذا الميزان النقديُّ بين يدي أبي منصور الثعالبيِّ ، فينسى ، وكأنَّه لم يقل شيئا عن هذا المظهر ، وينعت بيت الشاعر : (من الوافر)

قسَا فالأُسْدُ تفزعُ مِنْ يديْهِ ورَقَّ فنحنُ نفزعُ أنْ يذوبَا (٨٢)

بالركاكة والسفسفة بألفاظ العامَّة والسوقة ومعانيهم (٨٣) ، وهو العارف باستعمال أبي الطيب لغة الغزل في المدح ، فأيَّة ركاكة يتحدَّث عنها الثعالبيُّ ؟

ولم يتنبَّه الثعالبيُّ على أنَّ أبا الطيب استثمر لغة الغزل حتَّى ارتفع بها إلى مستوى الرمز ، وناهيك عن شرّاح الديوان ، ففي القصيدة التي مدح بها سيف الدولة ــ حين استزاده ــ قال : (من الكامل)

عَذْلُ العواذلِ حولَ قلبي التائِهِ وهوَى الأحبَّـةِ منهُ في سودائِـهِ
يشكُو الملامُ إلـى اللوائمِ حَـرَّهُ ويصـدُّ حينَ يلمْنَ عنْ بُرحائِـهِ

وبمهجتِي يا عاذلِي المَلِكُ الذي أسخطْتُ أعذلَ منكَ في إرضائِهِ (٨٤)

ويُفهم من تفسير العكبري لهذه الأبيات أنَّ الشاعر خرج من النسيب إلى ذكر الممدوح (٨٥) ، وقال اليازجيُّ في معرض تفسيره للبيت الثالث : " وهو اقتضاب عدل به من النسيب إلى المديح " (٨٦) ، ونخرج من هذين التفسيرين أنَّ القصيدة مهَّد لها الشاعر بالنسيب : " مع أنَّها في الحقيقة قطعة واحدة يتَّجه بها إلى الممدوح من أوَّلها إلى آخرها ، فما عُذّاله إلاّ الذين يلومونه في حبِّ سيف الدولة ، وما أحبَّته الذين يملأ هواهم قلبه سوى سيف الدولة " (٨٧) ، ويمكن تتبُّع هذا النهج الذي يتَّخذ من النسيب رمزا للممدوح ، في قصيدة الشاعر : (من الخفيف)

ما لنا كلُّنا جوٍ يا رسولُ أنا أهوَى وقلبُكَ المتبولُ (٨٨)

" إنَّ أكثر من خمسة عشر بيتا تتعاقب على الامتياح من هذا المعين الغزليِّ دون أن يؤدِّي ذلك إلى طمس الدلالة المدحيَّة أو إغلاقها .. فإذا أضفت إلى هذا كلّه ما ترويه ملابسات القصيدة ، من أنَّ الشاعر كتب بها إلى سيف الدولة بعد خروجه من مصر ، ومفارقته كافورا ، استطعت أن تدرك سرَّ ذلك (الجوى) الذي يقوم مقام العصب من البنية العميقة للنصِّ " (٨٩) ، ولعلَّ من أمثلة هذا النهج في توظيف الغزل للمدح قول أبي الطيب في قصيدة مدح بها بدر بن عمّار : " وقد سار إلى الساحل ، ولم يسر أبو الطيب معه ، ثمَّ بلغه أنَّ ابن كروَّس الأعور كتب إلى بدر ، يقول له : إنَّ أبا الطيب إنَّما تخلَّف عنك رغبة بنفسه عن المسير معك .. : (من الكامل)

الحبُّ ما منعَ الكلامَ الألسُنا وألذُّ شكوَى عاشقٍ ما أعلَنا
ليتَ الحبيبَ الهاجرِي هجْرَ الكرَى مِنْ غيرِ جُرْمٍ واصلِي صلة الضنَى
بتْنا ولوْ حلَّيْتَنا لمْ تدرِ ما ألوانُنا ممَّا استُفِعْنَ تلوُّنا
وتوقَّدَتْ أنفاسُنا حتَّى لقدْ أشفقْتُ تحترقُ العواذلُ بينَنا
أفْدِي المودِّعةَ التي أتبعتُها نظراً فُرادَى بينَ زفْراتٍ ثُنا " (٩٠)

" نقرأ البيت الأخير فنحسُّ بهذه المرأة التي يودِّعها الشاعر ، وقد تعلَّقت بها أنفاسه ومشاعره ، بالزفرات والأنين ، فتلمس حقيقة هامَّة (كذا) ، وهي أنَّ الوداع حقيقة لم يكن لامرأة ، وإنَّما هو لبدر بن عمّار عندما غادر إلى الساحل " (٩١) .

ولم يسلم فنُّ الرثاء من استعمال الشاعر للغة الغزل فيه ، بخلاف ما تعارف عليه النقد القديم ، وقد كانت قصيدتا الشاعر في رثاء والدة سيف الدولة وأخته (خولة) مثار جدل ، وخلاف كبيرين ، وتعرَّض الشاعر فيما تعرَّض إلى الاتّهام بسوء الأدب .

وابتدأت حملة الاتّهام بسهم سدَّده الصاحب بن عبّاد على أبيات اختارها من رثائيَّة أم سيف الدولة ، يقول الصاحب : " ولقد مررتُ على مرثيَّة له في أمِّ سيف الدولة ، تدلُّ مع فساد الحسِّ ، على سوء أدب النفس ، وما ظنُّك بمن يخاطب ملكا في أمِّه بقوله : (من الوافر)

بعيشِكِ هلْ سلوْتِ فإنَّ قلبي وإنْ جانبْتُ أرضَكِ غيرُ سالِ

فيتشوَّق إليها ، ويُخطئ خطأً لم يُسبق إليه ، وإنَّما يقول مثل ذلك من يرثي بعض أهله ، فأمَّا استعماله إيَّاه في هذا الموضع فدالٌّ على ضعف البصر بمواقع الكلام " (٩٢) ، وهذا نقد لجرأة الشاعر ، وتمرُّده على تقاليد عصره ، ولا علاقة له بفنِّ الشاعر ، يقول المعرِّي في معجزه : " وهذا قد ذكره على لسان سيف الدولة " (٩٣) ، فلم يستطع الصاحب أن يقدِّر حميميَّة العلاقة التي تربط الشاعر بالأمير ، تلك الحميميَّة التي ترشح عنها أن تكون دلالة (قلبي) في هذا البيت (قلب سيف الدولة) .

وإذا كانت الدوافع الشخصيَّة تحرِّك الصاحب في نقده ، فما بال ابن جنّي ، صديق الشاعر وراويته وشارح ديوانه ، يقول : " هذا ممَّا وضعه في غير موضعه ، ولا يجوز أن يُرثى بمثل هذا " (٩٤) ؟

ومشكلة أبي منصور الثعالبي أكبر ممَّا تتصوَّر ، فهو الذي نبَّه على مذهب الشاعر باستثمار لغة الغزل في المديح والحرب ، ولكنَّه إزاء أبيات الشاعر الرثائيَّة يؤيِّد الصاحب فيما ذهب إليه " (٩٥) : " ولم يتنبَّه إلى (كذا) أنَّ إبداع الشاعر في الرثاء لم يكن إلاّ لأنَّ الرثاء صورة صادقة من صور الحبِّ يرتبطان لغة وشعورا .. وهكذا غفل عما تنبَّه إليه (كذا) وعدَّه إحسانا وإبداعا ، وهو استخدام ألفاظ الغزل في غير الغزل " (٩٦) ، مستغربا اختلاط الحزن والدموع بالعشق والغرام .

وإذا كان الأمر يستحقُّ كلَّ تلك السخرية اللاذعة التي بدأها الصاحب وناصره فيها ــ متغافلا ــ الثعالبيُّ ، أفلا كان من الطبيعي أن تجد ردَّ فعل الأمير الحمدانيِّ ، وهو الشاعر والناقد ؟ إنَّ المصادر القديمة لم تذكر لنا أنَّ سيف الدولة قد عاتب الشاعر في هذا ، أو أبدى عدم رضاه .

ولم تنته المسألة عند هذا الحدِّ ، ففي العصر الحديث ، وبدلا من تقدير جرأة الشاعر في تجاوز المألوف ، تجد من الدارسين من يردِّد كلمات الصاحب ومن ناصره (٩٧) ، وجعل بعضهم ذلك من المآخذ في رثاء الأميرات (٩٨) .

فإذا انتقلنا إلى بائيَّة الشاعر في رثاء خولة ازداد الهمز واللمز ، ووجدنا الثعالبيُّ يتغافل مرَّة أخرى عن مذهب الشاعر ، ويستقبح قول أبي الطيب : (من البسيط)

وهلْ سمعْتِ سلاماً لِي ألمَّ بهَا   فقدْ أطلتُ وما سلَّمْتُ مِنْ كَثَبِ (٩٩)

بقوله : " وما باله يسلِّم على حرم الملوك ، ويذكر منهنَّ ، ما يذكره المتغزِّل في قوله :

يعلمْنَ حينَ تحَيَّا حُسنَ مبسمِها   وليـسَ يـعـلـمُ إلاّ اللــهُ بالشَنَـبِ

وكان أبو بكر الخوارزميُّ يقول : لو عزَّاني إنسان عن حرمة لي بمثل هذا لألحقتُه بها ، وضربتُ عنقه على قبرها " (١٠٠) !

ولم يدرك ابن جنّي مذهب أبي الطيب في استثمار لغة الغزل في غير الغزل ، ولذا قال عن البيت : " كان المتنبي يتجاسر في ألفاظه جدّاً ، ولقد أساء بذكره (حسن مبسم أخت ملك) " (١٠١) ، ثمَّ يأتي الواحديُّ ليؤكِّد ما ذكره من سبقه (١٠٢) ، ومهما كانت البواعث ففي مذهب الشاعر صورة من صور التمرُّد ، وهزّ للجدار الذي يحتمي خلفه النقد القديم .

وفي العصر الحديث يكاد يكون نقد فؤاد أفرام نسخة مستلَّة من نقد الصاحب ، فقد وصف أسلوب الشاعر في هذه القصيدة ، بأنَّه : " غاية الغايات في سوء الأدب ، وفساد الحسِّ ، والجهل بمواقع الكلام " (١٠٣) ، ومثل هذا الكلام ليدلُّ على جهل تامٍّ بطبيعة العلاقة التي تجمع الشاعر بالأمير ، بالرغم من أنَّ أبا الطيب كتب هذه القصيدة ، بعدما وصل نعيها إليه ، في بغداد : " ومن روح العلاقة كان له الحقُّ في أن يتجاوز المألوف ، ويقفز فوق الأسوار ، أو يلعب هذه اللعبة الجديدة التي هيَّأت فرصة العمر للنقد الحاقد ، على أنَّ النقد لم يكن في الحقيقة نقدا للشعر ، بل كان نقدا للجرأة على التقليد " (١٠٤) ، فليذرف أبو الطيب دموعه ، وليتحدَّث قلبه بما يكنُّ لهذه الأميرة من المشاعر الإنسانيَّة النبيلة ، وإنْ كانت تلك المشاعر محرَّمة من وجهة نظر النقد القديم .

وحين أخفق النقد القديم في تفسير تمرُّد الشاعر على تقاليد عصره ، حاول نقاد العصر الحديث تفسير هذه الظاهرة ، فذهب بعضهم إلى أنَّ أبا الطيب كان يحبُّ خولة حبَّ رجل لامرأة (١٠٥) ، ويرى أستاذنا د . عناد غزوان : " أنَّ المتنبي في هذه المرثاة استطاع أن يغلِّف رثاءه بشيء من رموز الحبِّ والتودُّد ، تذكِّرنا بنوع من الإحساس بالحبِّ العذريِّ الحزين الذي لا يخلو من رثاء تجربة فاشلة " (١٠٦) ، وسواء أحبَّ أبو الطيب خولة أم لم يحبها ، فإنَّ لغة الغزل في شعر أبي الطيب مذهب تفرَّد به ، وهو ليس مقصورا على فنٍّ شعريٍّ دون آخر بل طال معظم فنونه الشعريَّة .

إنَّ ما نجده من استعمال بعض ألفاظ الغزل في قصيدة رثاء خولة ، إنَّما هو جزء من ظاهرة عامَّة ، عمَّت شعر الشاعر ، وليست حالة معزولة أو منقطعة عن الظاهرة العامَّة ،

وقد رأينا كيف أنَّ الشاعر استعمل ألفاظ الغزل في قصيدة رثاء أمِّ سيف الدولة وهي امرأة عجوز ، وبقدر ما تكون القصيدة ذات صلة بالأمير الحمدانيِّ ، يكون نصيبها من حرارة العاطفة ، وصدق المشاعر : " إنَّه يتوحَّد نفسا مع سيف الدولة ، يُسقط عليه الكثير من شخصيَّته ، كما يُسقط على نفسه الكثير من شخصيَّة سيف الدولة " (١٠٧) ، وهذا ما حدث في بائيَّة خولة ، فالقصيدة تعبِّر عن قمَّة المشاركة الوجدانيَّة بين الصديقين ، التي نلمحها في هذا الحزن الغامر الذي يحسُّه الشاعر تجاه الفقيدة ، ويصوِّر علاقة امتحنها الدهر فثبتت للامتحان ، وحنينا متَّصلا بين صديقين (١٠٨) .

وفي شعر أبي الطيب تقترن الحرب بالحب ، والطعن بالقُبَل ، فيذكر الثعالبيُّ أنَّ من محاسن أبي الطيب : " استعمال ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجدِّ ، وهو أيضا ممَّا لم يُسبق إليه وتفرَّد به ، وأظهر فيه الحذق بحسن النقل ، وأعرب عن جودة التصرُّف والتلعُّب بالكلام " (١٠٩) ، ولكنَّ الثعالبيُّ علَّل المظهر تعليلا مجتزأ شكليّاً ، فقرن المظهر بالصياغة فحسب ، وهو ما عبَّر عنه بـ (جودة التصرُّف والتلعُّب بالكلام) ، ولم يقرنه بطبيعة الشاعر النفسيَّة ، وما عُرف عنه من عشق للحرب : " فإذا كان الشاعر قد تغزَّل بهذه الحروب .. فإنَّه لم يكن قصده التلعُّب بالكلام ، وإنَّما كان غزله بهذه الأمور ، لأنَّه أحبَّها فعلا ، وامتزجت بروحه ، فليس هناك ما يمنع من أن يخاطبها كما يخاطب المحبُّون محبوباتهم " (١١٠) ، وإذا كان أبو الطيب قد سجَّل وفقا لمعايير الثعالبيِّ النقديَّة تفوُّقا وإبداعا ، فإنَّ هذا الإبداع لم يحصل إلاّ لأنَّ التعبير الفنّي نقل مشاعر صادقة لا زيف فيها .

ويورد الثعالبيُّ أمثلة تشهد بإحسان الشاعر في هذا المظهر ، منها : (من المنسرح)

والطعنُ شزْرٌ والأرضُ واجفةٌ   كأنـَّمـا في فـؤادِهـا وَهَـلُ
قدْ صبغَتْ خدَّها الدماءُ كمَا   يصبغُ خدَّ الخريدةِ الخَجَلُ
والخيلُ تبكِي جلودُها عرقاً   بـأدمـعٍ مـا تسـحُّـها مُقَـلُ (١١١)

وفي قراءة تجزيئية يرى د . شوقي ضيف أنَّ في هذه الأبيات تكلُّفا (١١٢) ، فلم يقرنها بمذهبه في مزج الحرب بالغزل .

واتَّخذ أبو الطيب من أجواء الغزل ، وأوصاف المرأة وسيلة ينعت بها رمحه : (من الطويل)

وسمراءُ يستغوِي الفوارسَ قدُّها   ويُذكرُها كرّاتِها وطعانَها
رديـنيَّـةٌ تـمَّتْ ، وكـادَ نـباتُـها   يُركّبُ فيها زُجَّها وسنانَها (١١٣)

وإذا كانت قناة الرمح معشوقة ، فقد استطاع أبو الطيب أن يقلب الصورة ، فيجعل السيف عاشقا للرقاب : (من الكامل)

رقَّـتْ مضاربُهُ فـهنَّ كأنـَّما   يُبدِيْنَ مِنْ عشقِ الرقابِ نحُولا (١١٤)

وهي صور استطاع أبو الطيب أن ينجح في تحبيبها لقرّاء شعره وسامعيه في كثير من الأحيان .

٢ـ الفخر بالنفس أمام الممدوح :

ومن مظاهر التمرُّد في شعر أبي الطيب أن امتلأت قصائد المدح عنده بالحديث عن نفسه والفخر بها ، ومن يدري ؟ فلعلَّ الشاعر كان يمدح نفسه أحيانا ، فينسى ممدوحه ـ المثال الذي صنعه ـ بل إنَّ الشاعر كان يتعمَّد أن يُثني على نفسه قبل الثناء على ممدوحه : " فكأنَّ نفسه الكبيرة تأبى عليه ، أن يُطري أحدا قبل أن يؤدِّي لها حقَّها من التعظيم والإكرام " (١١٥) ، فيغنّي عواطفه ما دامت نفسه قد توحَّدت بالممدوح ، وهذا ما يفسِّر لنا كلَّ تلك الثورة الجامحة التي تمور بها نفسه : " ولقد فخر غيره من الشعراء ، وباهوا بأصولهم ، وحدَّثوا عن أطماعهم ، وطلبهم للمعالي ، ولكنَّك لا تجد غيره يُسمِّي ما طلبه (حقاً) له " (١١٦) ! يقول في قصيدة مدح بها محمَّد بن سيّار بن مُكرم : (من الطويل)

سأطلبُ حقّي بالقنا ومشايخ   كأنَّهمْ مِنْ طولِ ما التثمُوا مُرْدُ (١١٧)

" وسخَّر قوَّته وعبقريَّته في طلب هذا الحقِّ " (١١٨) ، ومات دونه . وقد فطن ابن فورَّجة إلى هذا المظهر في قصائد المدح عند الشاعر ، وذكر في كتابه (الفتح على أبي الفتح) عن قول أبي الطيب : (من الطويل)

وجنَّبني قربَ السلاطين مقتُها   وما يقتضيني مِنْ جماجمِها النَسْرُ (١١٩)

" ولقيتُ بعض المتكلّفين الذين يزعمون أنَّهم لقوا أبا الطيب ، وقرأوا عليه شعره ، يزعم أنَّه حُبس على هذا البيت ، وقال علي بن محمَّد الأنطاكيّ : ما هذه الجرأة عليّ ، ومواجهتك إيَّاي بهذا المقال في السلاطين ، وأنا منهم ؟ فاعتذر بأن قال : إنَّما عنيتُ : مقتهم إيَّاي لا مقتي لهم ، وعنيتُ بالنَسْر : الأخذ والاختطاف .. وعنيتُ بالجماجم : الأكابر والسادات . فقلتُ له : فما صنع بقوله :

ولا تحسبَنَّ المجدَ زقّاً وقَيْنَةً   فمَا المجدُ إلاّ السيفُ والفِتْكَةُ البِكْرُ

وتضريبُ أعناقِ الملوكِ وأنْ ترَى   لكَ الهبواتُ السودُ والعسكرُ المَجْرُ

فلم يحر جوابا ، وهذا من الكذب الذي لا يبارك الله فيه ، إذ الرجل له في ذاك عادة ، وهو يعدُّه جرأة وقدرة ، وقلَّة احتفال " (١٢٠) ، فانظر كيف ردَّ ابن فورَّجة هذه الرواية المختلقة على أبي الطيب ، فقد كان فخره بنفسه أمام الملوك مذهبا جرت به طبيعته المتمرِّدة .

وبذلك استطاع أبو الطيب أن يجد للشاعر مكانته اللائقة به ، ولقد أصبح : " المتنبي أوَّل شاعر عربيٍّ وضع الشعر في مستوى الإمارة ، ووضع الشاعر في رفرف الملوك والأمراء ، وهو الشاعر الوحيد الذي قيل له (ماذا أبقيتَ للأمير) " (١٢١) ؟ فما عادت مِدحة أبي الطيب تقليدا ذا رسوم محدَّدة ، تقوم على إرضاء الممدوح ، بل أصبحت غناء لعواطف الشاعر وأمانيه : " وكان لهذا الاتّجاه أثره في نقل المِدحة العربيَّة من المحدوديَّة والضيق بشخص الممدوح إلى الشموليَّة والعمق ، فأضحت المِدحة تجسيدا للأهداف النبيلة والقيم العليا .. وأخذت تعبِّر عن أهواء الفرد ونزعات الجماعة .. بروح من التمرُّد والثورة " (١٢٢) ، على قيم نقديَّة سائدة ، جرت بها ألسن الشعراء على امتداد العصور .

وكان من نتيجة ذلك التمرُّد أن جعل أبو الطيب قصيدة المدح ـ إنْ صحَّ التعبير ـ صورتين : صورة له ، وصورة للممدوح : " حيث لا تكتمل صورة الممدوح إلاّ باكتمال صورة الشاعر ، وحيث لا يبدو ظلُّ الأوَّل إلاّ وقد اقترن به ظلُّ الآخر ، مُسامتاً له في الحجم وطول القامة " (١٢٣) ، وكأنّي بأبي الطيب قد افترع بنية جديدة لقصيدة المدح العربيَّة ، وكأيِّ صيّاد ماهر يقتنص فرائسه ، كان أبو الطيب يختار من القصيدة حصَّته من الحديث عن نفسه وشجونه : مطلع القصيدة ، قلبها ، وأحيانا خاتمتها .

وقد أودع أبو الطيب بعض مفتتحات قصائده المدحيَّة ما جاشت به روحه : " وما يحلم به من حروب طاحنة يثيرها ، وغارات ماحقة يشنُّها ، ودول يقوِّض أركانها ، وسلطان يشيِّد بنيانه ، ويقيم دعائمه على أسس من الحديد والدم " (١٢٤) ، ومن ذلك قصيدته في مدح المغيث بن عليّ بن بشر العجليِّ : (من الوافر)

فؤادٌ ما تسلّيهِ المُدامُ   وعمرٌ مثلُ ما تهبُ اللئامُ

ودهرٌ ناسُهُ ناسٌ صغارُ   وإنْ كانتْ لهمْ جثثٌ ضخامُ

ومَا أنا منهُمُ بالعيشِ فيهمْ   ولكنْ معدنُ الذهبِ الرغامُ (١٢٥)

ويبدو أنَّ أفكار التمرُّد التي استغرقت سبعة عشر بيتا في هذه القصيدة كانت مألوفة لديه في وقت مبكِّر ، وتجد تلك الأفكار بصورة أكثر دقَّة في قصائد أخرى (١٢٦) ، فيُعلن ثورته ، ويواجه بها ممدوحه على غير ما هو شائع عند غيره من الشعراء ، كقصيدته التي مدح بها عليّ بن أحمد بن عامر الأنطاكيّ (١٢٧) ، حيث تطغى شخصيَّته على شخصيَّة الممدوح ، فيتحدَّث عن نفسه في سبعة عشر بيتا ، ثم يتناول ممدوحه بثمانية أبيات ، ويرجع إلى نفسه من جديد ليشركها مع الممدوح .

وقد يلجأ إلى التعبير عمَّا تجيش به نفسه بعد مقدّماته النسيبيَّة ، كما في قصيدته التي مدح بها الحسين بن اسحق التنوخيّ ، وليس في أبيات المديح في هذه القصيدة : " ما يرتفع إلى مثل قوله : (من الطويل)

يحاذرُنِي حتفِي كأنِّيَ حتفُــهُ وتنكـُزُنـي الأفعَى فيقـتلُها سُمِّي
طوالُ الردينيّاتِ يقصفُها دمِي وبيضُ السُريجيّاتِ يقطعُها لحمِي " (١٢٨)

وليس بغريب على أبي الطيب أن يختتم بعضا من قصائده ، بما يعتلج به فؤاده ، من همَّة عالية ، فقد اختتم القصيدة التي مدح بها المغيث بن عليّ بن بشر العجليِّ بقوله (من البسيط)

وإنْ عمـرْتُ جعلـتُ الحربَ والدةً والسمهريَّ أخاً ، والمشرفِيَّ أبَا
بكلِّ أشعثَ يلـقَى الموتَ مبتـسماً حـتَّى كأنَّ لـهُ في قـتلِهِ أرَبَـا
قـُحٌّ يكادُ صهـيلُ الخيـلِ يقذفـُهُ عنْ سرجِهِ مرحاً بالعزِّ أو طرَبَا
فالموتُ أعذرُ لي والصبرُ أجملُ بِي والبرُّ أوسعُ والدنيا لِمَنْ غلبَا (١٢٩)

وكاد هذا المظهر يخفُّ في قصائده السيفيّات ، لكنَّه لم ينته ولو إلى حين ، ولعلَّ في الممدوح المثال ــ سيف الدولـة ــ الذي وجد فيه الشاعر ما يملأ به طماحه ، وتحقيق أحلامه أثرا في خفوت هذا المظهر : " وقد سكن أبو الطيب إلى صحبة الأمير الكريم ، وطاب له زمانه ، فسكت عن حديث الثورة والقتل الذي غمر شعره الأوَّل " (١٣٠) ، لكنَّ الثورة بقيت كامنة في نفسه ، يقول في إحدى سيفيّاته : (من الطويل)

أهُـمُّ بـشيءٍ ، والليـالِي كأنَّــها تـطاردُنِي عـنْ كـونِهِ وأُطـاردُ
وحيدٌ مِنَ الخُلّانِ في كلِّ بلدةٍ إذا عظُمَ المطلوبُ قلَّ المُساعدُ (١٣١)

تقرأ هذا الشعر فلا تتذكَّر إلاّ ثورة الشاعر الحبيسة : " ويُخطِـئ من يعتقد أنَّ شخصيَّة المتنبي ذابت ، أو تلاشت في ظلِّ سيف الدولـة ، ولكنَّ شخصيَّته القويَّة تظهر من هذه الطريقة الجديدة التي اتَّبعها في المدح .. فإذا كان سيف الدولة نسيج وحده من السيوف .. فهو أيضا نسيج وحده من الشعراء : (من الطويل)

خليلَيَّ إنِّي لا أرَى غيرَ شاعرٍ فَلِمْ منهُمُ الدعوَى ، ومنِّي القصائدُ
فـلا تعجبَا إنَّ السيوفَ كثيرةٌ ولكـنَّ سـيفَ الـدولةِ اليومَ واحدُ " (١٣٢)

لقد وجد أبو الطيب الأسلوب الذي ينفِّس به عن تلك الثورة العنيفة التي تتأجَّج في داخله ، إنَّ هذا اللون من المديح : " ينهض على مثل تلك المعادلة المقدَّرة بين وجهين ، يتفوَّق كلٌّ منهما بما ليس في الآخر ، ويكتمل كلٌّ منهما بصاحبه اكتمال العملة بوجهيها ، فلا ندري هل كان الشاعر يضع عينه على ممدوحه فقط أم كان يجلو نفسه من خلاله ، وهل كان يراه وحده ، أم كان يرى نفسه معه " (١٣٣) ؟

وظلَّت الثورة حبيسة في صدر أبي الطيب ، وكدنا ننساها ، لولا الصورة التي اهتزَّت والكرامة التي جُرحت ، فانتفض المارد ، وانطلق من قمقمه من جديد ليُعلن : (من البسيط)

سيعلمُ الجمعُ ممَّنْ ضمَّ مجلسُنا بأنَّني خيرُ مَنْ تسعَى بهِ قدَمُ (١٣٤)

وقد كان هذا المظهر مثار استغراب الكثير من النقاد القدماء والمحدثين ، بَلْـهَ شرّاح الديوان الذين رسموا للشاعر رسوما تلزمه بالمحافظة عليها في فنِّ المديح : " فقد نظروا إلى الشعر على أنَّه مصدر كسب وحرفة وصناعة .. وليس هذا غريبا على نقد يُربِّي الشعراء والكتَّاب ليكونوا خدما في بلاط الملوك ، ويرون البلاغة (مراعاة مقتضى الحال) (١٣٥) ، يقول الواحديُّ في بيت الشاعر : (من الخفيف)

وأنا منكَ لا يُهَنِّيُّ عضوٌ بالمسرّاتِ سائرَ الأعضاء (١٣٦)

" وهذا طريق المتنبي يدَّعي لنفسه المساهمة والكفاءة مع الممدوحين في كثير من المواضع ، وليس ذلك للشاعر ، فلا أدري لِمَ احتُمل ذلك منه " (١٣٧) ؟ ثم يأتي العكبريُّ ليردِّد عبارة الواحديِّ (١٣٨) ، ويوغل في اتِّهام الشاعر بالحماقة في مواضع متعدِّدة من شرحه

(١٣٩) ، وما ذلك إلاّ جهل بطبيعة الشاعر المتمرِّدة ، ووقوع الشارحين تحت سطوة النقد القديم الذي حرَّم على الشاعر أن يخترق هالة الإمارة .
وإذا تركت الشرّاح إلى النقّاد تجد الثعالبيَّ الذي أورد في يتيمته قصيدة الشاعر الشهيرة : (من البسيط)

وا حَرَّ قلباهُ مِمَّنْ قلبُهُ شَبِمُ ومَنْ بجسمِي وحالِي عندَهُ سَقَمُ (١٤٠)

متحصِّنا بموقف النقد القديم ، وقد أدَّى اعتقاده بهذا الموقف القائم على إلزام الشاعر بالإطناب في ذكر الممدوح ، والاعتقاد بأنَّ شخصيَّة الممدوح لا يُمكن اختراق الحواجز المؤدِّية إليها ، أنْ يُخرج قصيدة الشاعر من دائرة الأدب إلى إساءة الأدب (١٤١) ، وبدلا من الإشارة إلى شجاعة الشاعر وجرأته وتحدِّيه سيف الدولة في بلاطه المحاط بالأتباع والأحراس ، تسمع من الثعالبيِّ وغيره من اتَّهم الشاعر بسوء الأدب ، إذ لا يختلف موقف ابن رشيق القيروانيِّ عن الثعالبيِّ من هذه القصيدة (١٤٢) ، لكنَّ مشكلة الثعالبيِّ أكبر لأنَّه هو الذي نبَّه على مذهب الشاعر في التوحُّد بالممدوح ، ومخاطبته مخاطبة الصديق للصديق ، فكاد يقرن شعر الشاعر بطبيعته النفسيَّة ، لكنَّه غفل عن كلِّ ذلك عند مروره بأبيات هذه القصيدة .

وقد تعجب لبعض دارسي شعر أبي الطيب في العصر الحديث ، حين ينعتون الجرأة بالتبجُّح (١٤٣) ، والعنجهيَّة والصلف (١٤٤) ، والتعاظم (١٤٥) ، وعدم اللياقة (١٤٦) ، وليست المسألة كما وصفوا ، بقدر ما في هذا المظهر الموضوعيِّ من هزٍّ لجدار النقد القديم : " وكان اعتداده بنفسه ، وثقته بما فيها من العظمة عونا لقوَّة طبعه ، فأبى أن يسفَّ بأمله حيث يسفُّ غيره ، وعرف لشعره قدره ، فعرف الناس له هذا القدر طائعين أو مُكرهين " (١٤٧) ، فقد اعتادوا سماع ذلك منه ، واستمرؤوه ، ما داموا بانتظار أبياته المدحيَّة التي ستخلِّدهم مع الأيام .

ويتفجَّر الموقف من جديد حول مطلع أولى كافوريّاته : (من الطويل)

كفَى بكَ داءً أنْ ترَى الموتَ شافيَا وحسبُ المنايا أنْ يَكُنَّ أمانيَا (١٤٨)

ولم يستطع الثعالبيُّ أن يتخلَّص من إسار النقد القديم ، واحتار في تحديد موقف واضح من البيت ، فتارة جعل البيت من الأمثلة التي اختارها للشاعر في إرسال المثلين في مصراعي البيت الواحد (١٤٩) ، وتارة ينعت البيت بألفاظ الطيرة ، فيرمي الشاعر بسوء اختياره للألفاظ التي يُخاطب بها الملوك (١٥٠) ، وبعد فليس في البيت حكمة ، اللهمَّ إلاّ على فرض اقتطاع البيت من القصيدة ، واستقلاله بذاته : لغةً ومعنى ، وموقفا عاطفيا ، وفي ذلك خطره الكبير على فنِّ الشاعر ، ودليلنا على ما نقول ، قول الشاعر في البيت الذي يليه :

تمنَّـيْتَها لمَّـا تمنَّـيْتَ أنْ ترَى صديقاً فأعيَا أوْ عدوّاً مُداجيَا (١٥١)

فالصديق الذي أعيا الشاعر هو سيف الدولة الذي فارقه الشاعر مُكرها ، أمَّا نعت البيت بألفاظ الطيرة ، فهو ينبع من نظرية النقد القديم التي حرَّمت على الشعراء ، أن يتجاوزوا الخطوط الحمراء لهالة الملك ، فمقدّمة القصيدة صراع نفسيٌّ ، بين نفس الشاعر الرافضة حبَّ سيف الدولة ، وقلبه الذي يهفو ويحنُّ العودة إليه (١٥٢) ، والمطلع يعبِّر عن تجربة أوصلت الشاعر إلى حال من اليأس الذي تتساوى فيه الأماني مع المنايا ، إنَّه المطلع الذي تفجَّرت فيه آلام الشاعر بعد فراقه المرير لصديق عمره ، فجاء البوح حوارا داخليا مُكَثفاً ، ومع كلِّ هذه البواعث على تخطِّي الحواجز ، تسمع من بعض دارسي شعر الشاعر المحدثين ، من يقول إنَّ الشاعر : " غير موفَّق في مخاطبته ملكا من الملوك ، بذكر الموت والمنايا في أوَّل قصيدة يتوجَّه بها إلى كافور مادحا " (١٥٣) ، فيردِّد كلاما قيل قبل أكثر من ألف عام !

لقد أرادوا للشعر حدودا ، فعبر فوقها أبو الطيب ، ولمَّا لم يجدوا ما يرمون به فنَّ الشاعر ، قالوا : أساء الأدب ! ولم يعرفوا وأنَّى لهم أن يعرفوا أنَّ هذا التمرُّد على

الأساليب المعروفة في مخاطبة الملوك هو من أسرار الإبداع في بيان أبي الطيب ، وهو يصدر من ثقته العالية بنفسه وبما يقدِّمه من فنٍّ .

هوامش المبحث الأول

(١) منهم : د . زكي المحاسني ، شعر الحرب عند العرب . و د . محمود حسن عبد ربه ، الحرب في شعر المتنبي .
(٢) المثل السائر ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ٣٦٩/٢ .
(٣) لغة الحب في شعر المتنبي ، ٣٨٣ .
(٤) أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٣٣٢ .
(٥) مع المتنبي ، ٣١٩ .
(٦) المثال والتحول ، ٧ .
(٧) المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس ، (المتنبي شاعر العظمة والطموح) ، مجموعة بحوث ودراسات على هامش مهرجان أبي الطيب المتنبي المنعقد في بغداد سنة ١٩٧٧ ، ١٣٠ .
(٨) الرؤوس ، ١٩٦ .
(٩) ينظر : خزانة الأدب وغاية الأرب ، ٦٣ .
(١٠) العرف الطيب ، ١٢٣ .
(١١) مع المتنبي ، ٢١٣/١ .
(١٢) ينظر : شعر الحرب في أدب العرب ، ٢٥٩ .
(١٣) ينظر : المتنبي وشوقي ، ١٢٩ .
(١٤) المتنبي ، جورج غريب ، ٢٤١ .
(١٥) يتيمة الدهر ، ٢٠١/١ .
(١٦) العرف الطيب ، ٢٦٦ .
(١٧) مع المتنبي ، ٣٧١/٢ .
(١٨) المثال والتحول ، ٧٥ .
(١٩) شعر المتنبي قراءة أخرى ، ٩٠ .
(٢٠) فن المتنبي بعد ألف عام ، ١٢٥ .
(٢١) المثال والتحول ، ٧٧ .
(٢٢) العرف الطيب ، ٢٧١ .
(٢٣) م . ن ، ٢٧١ .
(٢٤) مع المتنبي ، ٣٨٢/٢ .
(٢٥) أدباء العرب في الأعصر العباسية ، ٣٤٦ .
(٢٦) بين البحر والصحراء ، ٢٦ .

(٢٧)العرف الطيب ، ٩٠ .
(٢٨)أدباء العرب في الأعصر العباسية ، ٣٤٦ .
(٢٩)العرف الطيب ، ٥٢٤ .
(٣٠)ينظر : أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٥٧٥ .
(٣١)المتنبي بين ناقديه ، ١٢٥ .
(٣٢)ينظر : أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٦٩ و ٥٦١ .
(٣٣)حصاد الهشيم ، ١٤٣ .
(٣٤)الأمثال السائرة من شعر المتنبي ، ٢٢ .
(٣٥)ينظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٢٦ .
(٣٦)العرف الطيب ، ٢٧٦ .
(٣٧)الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة ، ٢٤ .
(٣٨)دلائل الإعجاز ، ٣٨٤ .
(٣٩)ينظر : نظرية الأدب ، ٨ و ٩ .
(٤٠)العرف الطيب ، ٢٧٥ .
(٤١)م . ن ، ٣٤٩ .
(٤٢)ينظر : يتيمة الدهر ، ١١٧/١ .
(٤٣)ينظر : التبيان في شرح الديوان ، ١/ ١٦١ وما بعدها .
(٤٤)المثل السائر ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ٣٦٩/٢ .
(٤٥)ينظر : اللغة والمعنى والسياق ، ٢١٥ .
(٤٦)العرف الطيب ، ٥٠٩ .
(٤٧)م . ن ، ٥٠٩ .
(٤٨)ينظر: تأريخ آداب اللغة العربية ، ٢٥٠/٢ ، وأبو الطيب المتنبي ، محمد كمال حلمي ، ٢ . والنقد المنهجي عند العرب ، ٢١٣ .
(٤٩)ينظر : المتنبي ، جورج غريب ، ١٠٩ .
(٥٠)العرف الطيب ، ٤٧٤ .
(٥١)شرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، ٥٣٦/٤ .
(٥٢)ينظر : المتنبي ، د . زكي المحاسني ، ١١٠ .
(٥٣)شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٤٧٧ ، والتبيان في شرح الديوان ، ٦٥/١ ، ورواية اليازجي (وحب الشجاع الحرب) ينظر : اليازجي ، ٣٣٨ .
(٥٤)ينظر : التبيان في شرح الديوان ، ٦٥/١ .
(٥٥)م . ن ، ٦٥/١ .
(٥٦)أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٥٤٠ .
(٥٧)المثال والتحول ، ٧ .
(٥٨)العرف الطيب ، ٣٤٢ .
(٥٩)ينظر : المثال والتحول ، ٥٥ .
(٦٠)العرف الطيب ، ٣٤٣ .
(٦١)تجربة المتنبي ، ٢٩١/١ .
(٦٢)ينظر : يتيمة الدهر ، ١٩٣/١ .
(٦٣)أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٥٧٦ .
(٦٤)العرف الطيب ، ١٧٩ .
(٦٥)مع شعراء الأندلس والمتنبي ، ٤١ . وينظر : مصدره .
(٦٦)م . ن ، ٦٠ . وينظر للمؤلف : الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه ، ٢٤ .
(٦٧)ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام ، ٢١٥ .
(٦٨)م . ن ، ٢٢١ .
(٦٩)العرف الطيب ، ٤٨٠ .
(٧٠)مع المتنبي ، ٣٠٠ .
(٧١)الرمزية في الأدب العربي ، ٢٨٣ .
(٧٢)لغة الحب في شعر المتنبي ، ١٢٨ .
(٧٣)تنظر على سبيل المثال : قصائد الشاعر ، ومنها : قصيدته البائية في مديح المغيث بن بشر العجلي ، العرف الطيب ، ٩٢ ، وقصيدته الدينارية في مديح علي بن منصور الحاجب ، العرف الطيب ، ١٠٥ .
(٧٤)الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ٢٩ ، وسار على هذا الدأب ابن الأثير في مثله السائر ، ٢٤٠/١ ، بل إن النقد الحديث لم يسلم من تلك النظرة الاتباعية ، ينظر الأسلوب ، أحمد الشايب ، ٧٧ و ٨٣ .
(٧٥)يتيمة الدهر ، ٢٠٧/١ .
(٧٦)النقد المنهجي عند العرب ، ٣١٦ .
(٧٧)ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام ، ٢٨١ .
(٧٨)شعر المتنبي قراءة أخرى ، ١١٨ .
(٧٩)لغة الحب في شعر المتنبي ، ٣٩٩ .
(٨٠)شعر المتنبي قراءة أخرى ، ١٠٦ .
(٨١)ينظر : يتيمة الدهر ، ٢٣٥/١ . وتنظر الأبيات : العرف الطيب ، ١٩٣ .
(٨٢)العرف الطيب ، ٢٠٢ .

(٨٣)ينظر : يتيمة الدهر ، ١٧٦/١ .
(٨٤)العرف الطيب ، ٣٦٦ .
(٨٥)ينظر : التبيان في شرح الديوان ، ٢/١ .
(٨٦)العرف الطيب ، ٣٦٧ .
(٨٧)لغة الحب في شعر المتنبي ، ٧٤ .
(٨٨)العرف الطيب ، ٤٥٦ .
(٨٩)شعر المتنبي قراءة أخرى ، ١١٩ .
(٩٠)العرف الطيب ، ١٥١ .
(٩١)لغة الحب في شعر المتنبي ، ٧٢ .
(٩٢)الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، ٤٥ . والبيت في العرف الطيب ، ٢٧٣ .
(٩٣)معجز أحمد ، ٤٧ .
(٩٤)عن ابن جني ، ينظر : التبيان في شرح الديوان ١٥/٣ ، وشرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، ١٧٩/٣ .
(٩٥)ينظر : يتيمة الدهر : ١٨٤/١ .
(٩٦)لغة الحب في شعر المتنبي ، ٤٠١ ــ ٤٠٣ .
(٩٧)ينظر : أبو الطيب المتنبي ، فؤاد أفرام البستاني ، ٧٠ .
(٩٨)ينظر : أدباء العرب في الأعصر العباسية ، ٣٧٦ .
(٩٩)العرف الطيب ، ٤٦٤ .
(١٠٠) يتيمة الدهر ، ١٨٤/١ . والبيت في العرف الطيب ، ٤٦٢ .
(١٠١) الفسر (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي) ، ٢١٥/١ .
(١٠٢) شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٦٠٩ .
(١٠٣) أبو الطيب المتنبي ، فؤاد أفرام البستاني ، ٧٠ .
(١٠٤) المتنبي بين البطولة ولاغتراب ، ١٥٧ .
(١٠٥) ينظر : المتنبي ، محمود محمد شاكر ، ١٣٠ ، وينظر : المتنبي ، د . زكي المحاسني ، ٣١ ــ ٤٨ .
(١٠٦) المرثاة الغزلية ، ٥٨ .
(١٠٧) ينابيع الرؤيا ، ٣٢ .
(١٠٨) ينظر : مع المتنبي ، ٢١١ .
(١٠٩) يتيمة الدهر ، ٢٠٩/١ .
(١١٠) لغة الحب في شعر المتنبي ، ٤٠١ .
(١١١) ينظر : يتيمة الدهر ، ٢٠٩/١ . وتنظر الأبيات في العرف الطيب ، ١٣٦ .
(١١٢) ينظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٠١ .
(١١٣) العرف الطيب ، ٣٤٠ .
(١١٤) م . ن ، ١٤٧ .
(١١٥) أدباء العرب في الأعصر العباسية ، ٣٤٤ .
(١١٦) حصاد الهشيم ، ١٥٤ .
(١١٧) العرف الطيب ، ٢٠٤ .
(١١٨) من وحي الرسالة ، ٢٨٤ .
(١١٩) العرف الطيب ، ١٩٨ .
(١٢٠) الفتح على أبي الفتح ، ١٥٣ ، وينظر البيتان في العرف الطيب ، ١٩٥ .
(١٢١) المتنبي بين البطولة والاغتراب ، ٥٨ .
(١٢٢) لغة الحب في شعر المتنبي ، ٤٥٩ .
(١٢٣) شعر المتنبي قراءة أخرى ، ١١٨ .
(١٢٤) في الأدب العباسي ، ٣٥٦ .
(١٢٥) العرف الطيب ، ٩٦ .
(١٢٦) ينظر : أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ١٠٧ .
(١٢٧) تنظر القصيدة في : العرف الطيب ، ١٩٤ ، وقد وهم د . عبد الفتاح صالح بقوله : إن الشاعر تحدث عن نفسه في مقدمة القصيدة بعشرة أبيات ، والصحيح ما أثبتناه ، ولعل سبب هذا الوهم ، هو البيت الحادي عشر : (من الطويل)

علي لأهل الجور كل طمرة عليها غلام ملء حيزومه غمر

فقد ظن الباحث أن الكلمة الأولى من البيت هي اسم الممدوح ، ينظر : لغة الحب في شعر المتنبي ، ٨٠ .
(١٢٨) في الأدب العباسي ، ٣٦٧ . وينظر البيتان في : العرف الطيب ٧٥ .
(١٢٩) العرف الطيب ، ٩٥ .
(١٣٠) شرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، المقدمة ، ١/خ .
(١٣١) العرف الطيب ، ٣٢٧ .
(١٣٢) لغة الحب في شعر المتنبي ، ١٧٥ ، وينظر البيتان في : العرف الطيب ، ٣٢٨ .
(١٣٣) شعر المتنبي قراءة أخرى ، ٦٢ .
(١٣٤) العرف الطيب ، ٣٤٢ .
(١٣٥) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ١٨ .
(١٣٦) العرف الطيب ، ٤٧٨ .
(١٣٧) شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٦٣١ .
(١٣٨) ينظر : التبيان في شرح الديوان ، ٣٢/١ .

(١٣٩) ينظر : م . ن ، ١٢٢/١ و ١٥٧/٢ .
(١٤٠) العرف الطيب ، ٣٤١ .
(١٤١) ينظر : يتيمة الدهر ، ٢٠٨/١ .
(١٤٢) ينظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ١٦٤/٢ .
(١٤٣) ينظر : أدباء العرب في الأعصر العباسية ، ٣٤٤ .
(١٤٤) ينظر : المتنبي ، جورج غريب ، ١٩٠ .
(١٤٥) ينظر : المتنبي شاعر تتوهج ألفاظه فرسانا ، ١٣٧ .
(١٤٦) تنظر : الحماسة في شعر المتنبي ، (رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة) ، ٩٢ .
(١٤٧) مطالعات في الكتب والحياة ، ٢٠٥ .
(١٤٨) العرف الطيب ، ٤٧١ .
(١٤٩) ينظر : يتيمة الدهر ، ١١٧/١ .
(١٥٠) ينظر : م . ن ، ١٦٢/١ .
(١٥١) العرف الطيب ، ٤٧٢ .
(١٥٢) ينظر : مع المتنبي ، ٢٩٨ .
(١٥٣) المتنبي بين ناقديه ، ١٤٥ .

المبحث الثاني

المظاهر الفنّية في شعر المتنبي

١ـ المستوى الصوتيّ :

لم يكن العنف والتمرُّد مقصورين على المظاهر الموضوعيَّة لشعر أبي الطيب ، فقد ظهرت آثارهما في المظاهر الفنّية لشعر الشاعر. وربَّما عاد شيء من فاعليَّة شعر أبي الطيب إلى اهتمامه الواسع بالإيقاع ، فقد بلغ الشاعر قمَّة الإجادة في تنغيم أبياته ، وعنايته بإيقاع ورنين : الأصوات والألفاظ والعبارة والبيت والقصيدة ، وما يحقّقه ذلك من تأثير في قرّاء شعره وسامعيه ، على امتداد الزمن ، وربَّما كان أبو الطيب قد سبق النقّاد الغربيّين الذين قالوا : " كلُّ عمل أدبيٍّ هو قبل كلِّ شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى "(١) ، واضعا لغيره من الشعراء معالم على الطريق .

ولم يكن أبو الطيب صاحب صوت ضخم ضلّل النقّاد في القديم والحديث كما ذهب إلى ذلك د . شوقي ضيف (٢) ، وإنّه حاول أنْ يُخفي بصوته حقيقة فنّه وصناعته ، وإنَّما كان شاعرا يعرف قيمة الإيقاع في الشعر ، بوصفه جزءا لا يتجزَّأ من بنيته العضويَّة ، وقيمته الفنيَّة ، فاتَّخذت عنايته به صورا مختلفة ، وألوانا متعدِّدة .

فمن المظاهر الصوتيَّة في شعر أبي الطيب (إيقاع التكرار الحرفي) ، فقد شكَّل الحرف أداة مهمَّة من أدوات أبي الطيب التعبيريَّة ، ويؤدِّي وظيفته في البنية العضويَّة لا في البيت الواحد فحسب ، بل في أبيات القصيدة ، فقد : " كان على وعي بالموسيقى

الداخليَّة والخارجيَّة في القصيدة ، وأنَّه كان يوائم بينها ، بما يتَّفق وطبيعة تجاربه ، ومن وسائله في هذا التنبيه إلى موسيقى الحروف ، وذلك بأن يكرِّر حروفا ذات طبقة صوتيَّة معيَّنة ، ثم يناغم بينها ، وبخاصَّة حين تكون لهذه الحروف صلة بالقافية ، وأكثر ما يكون هذا في المطالع التي بها التصريع " (٣) ، ومن ذلك ــ على سبيل المثال ــ قوله في قصيدته الاعتذاريَّة لسيف الدولة : (من المتقارب)

أرَى ذلكَ القربَ صارَ ازْوِرارًا   وصارَ طويلُ السلامِ اخْتصارًا
تركْـتَنِي اليـومَ فـي خـجلةٍ   أمـوتُ مـراراً ، وأحـيَا مـرارًا
أسارقُـكَ اللـحظَ مُـستَحْيـياً   وأزجرُ في الخيلِ مُهري سِرارًا
وأعـلمُ أنّـي إذا ما اعْـتذرْتُ   إليــكَ أرادَ اعْتذاري اعْتذارًا
كـفـرْتُ مـكارمَـكَ الـباهـرَا   تِ إنْ كانَ ذلكَ منّي اخْتيارًا (٤)

وقارئ هذه الأبيات يُدرك منذ الوهلة الأولى أنَّ هناك نغما يشفُّ عن حزن غمر سائر الأبيات ، وقد تكون هناك قيم تعبيريَّة تضافرت على خلق هذا الإيقاع الحزين ، منها : اختياره لهذا البحر المتقارب ، وهذه القافية التي ساعد حرفا المدِّ فيها على استغراق آلام الشاعر ، لكنْ يبقى إيقاع الراء في مقدّمة تلك القيم التعبيريَّة ، فقد استعمل الشاعر الراء في المطلع سبع مرّات ، وفي البيتين الثاني والثالث خمس مرّات ، وفي البيتين الرابع والخامس أربع مرّات ، وساعد مجيء الراء رويّاً للقصيدة على تجسيم هذا الإيقاع : " فهو يكثّف من تكرار بعض الحروف ، ليس لمسألة فنّية فقط ، بل إنَّه يفعل هذا ليُحدث هزَّة مفاجئة في المستمع أو القارئ ، فهو يكتب باللاوعي عن طريق إدراكه للوعي " (٥) ، ويقول أبو الطيب في كافور عند خروجه من مصر : (من البسيط)

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عدْتَ يا عيدُ   بمَا مضَى أمْ لأمرٍ فيكَ تجديدُ
أمَّا الأحبَّةُ فالبيداءُ دونهُــمُ   فـليتَ دونكَ بيداً دونَها بيــدُ (٦)

فقد استعمل الدال في المطلع خمس مرّات ، وزاد ذلك في البيت الثاني ، فاستعمل الحرف ستَّ مرّات ، وجعل الدال رويّاً لقصيدته ، بما يؤكّد انتماء هذا التكرار إلى معاناة التجربة ، وأنَّه جزء من بنائها العامِّ .

وقد يجنح أبو الطيب إلى تكرار حرفين ، بما يخلق مزاوجة بين إيقاعين يشتركان في رسم الصورة ، يقول في ملحمة ثغر الحدث : (من الطويل)

بناهَا فأعلَى والقنَا يقرعُ القنَا   وموجُ المنايا حولَها مُتلاطمُ (٧)

ولا شكَّ في أنَّ الشاعر استطاع في هذا البيت أن يصوِّر باستعماله إيقاع الحرف : " معركة تامَّة تكتنفها الجلبة من كلِّ جهة ، بفضل الحروف المتوافقة من قافات وميمات " (٨) ، فتكرار القافات (القنا يقرع القنا) ، يُشعرنا بمقارعة الرماح بعضها بعضا ، وفي ذلك دليل كثرتها ، وارتطام بعضها ببعض ، وتدافع الميمات (موج المنايا متلاطم) خلقت عالما مرعبا مليئا بالموت الذي استعار له الشاعر موجا متلاطما .

ومثل هذه المزاوجة بين إيقاعين تجدها في قوله : (من الكامل)

اليــومَ عهدكُمْ فأيــنَ الموعدُ   هيهاتَ ليسَ ليومِ عهدِكُمُ غدُ
الموتُ أقربُ مِخلباً مِنْ بينِكُمْ   والعيشُ أبعدُ منكُمُ لا تَبعُدُوا (٩)

فاستثمر الشاعر إمكانات الإيقاع عن طريق تكرار حرفي الدال والميم (١٠) ، للتعبير عن توديع أحبَّته ، وهو اليائس المتعلّق بسراب الآمال ، فكان للمزاوجة بين إيقاعي الميم والدال حضور في رسم صورة المعاناة ، وبرز إيقاع الدال في كلمات دلَّت على الأمل والترقُّب : (العهد ، الموعد ، غد) ، لكنَّ يأس الشاعر عبَّر عنه إيقاع الميم : (الموت ، مخلبا) ، وقد استعمل الشاعر الدال في المطلع أربع مرّات ، وتردَّد الميم في البيت نفسه خمس مرّات ، لكنَّ الشاعر عاد ليستعمل الميم في البيت الثاني ستَّ مرّات .

ولعل مظهر إيقاع تكرار الحرف كان وراء ما ذهب إليه ابن الأثير من أنَّ بعض أبيات أبي الطيب ، يصعب على الناثر تبديل ألفاظها (١١) ، وذلك لما في التبديل من تضحية بجانب كبير من الإيقاع ، يأتي في مقدمته إيقاع تكرار الحرف .

وقسم كبير من إيقاع تكرار الحرف يتعلَّق بالتكرار اللفظي ، ومن هنا فقد أولى أبو الطيب تكرار اللفظ في البيت والقصيدة عناية فائقة لما للتكرار من إيقاع يؤدِّي وظيفة عضويَّة في بنية القصيدة ، ونقل المشاعر إذا أُحسن استعماله : " وهذه الظاهرة لا يلجأ إليها المتنبي عبثا ، وإنَّما هو يتعمَّدها لما لها من أثر ووقع في الأذن ، وفي النفس معا ، والشيء الذي يروعنا في تكراره ، أنَّنا لا نملُّ هذا التكرار ، وإنَّما نرى جزءا لا يتجزَّأ من موسيقى الشعر التي هي جزء لا يتجزَّأ من القصيدة " (١٢) ، ولعلَّ من الأمثلة التي تجسِّد هذه الظاهرة أبياته في مدح سيف الدولة من قصيدته العتابيَّة الشهيرة (وا حرَّ قلباه) : (من البسيط)

ما لِي أُكتِّمُ حبّاً قدْ برَى جسدِي وتدَّعي حبَّ سيفِ الدولةِ الأممُ
إنْ كـانَ يجمعُـنا حـبٌّ لغـرَّتِـهِ فـليتَ أنَّـا بقـدرِ الحـبِّ نقـتسمُ
قدْ زرتُـهُ وسيـوفُ الهندِ مغمدةٌ ولقـدْ نظـرْتُ إليـهِ والسيـوفُ دمُ
فكانَ أحسـنَ خـلقِ اللهِ كلِّـهُمُ وكانَ أحسنَ ما في الأحسنِ الشيمُ
فـوْتُ العـدوِّ الذي يمَّمتَهُ ظفرٌ فـي طـيِّهِ أسـفٌ فـي طـيِّهِ نـِعَمُ
قدْ نابَ عنكَ شديدُ الخوفِ واصْطنعَتْ لـكَ المـهابةُ مـا لا تصـنعُ الـبُهَمُ
ألزمْتَ نفـسَكَ شيئاً ليسَ يلزمُها أنْ لا يـُواريـَهـُـمْ أرضٌ ولا عَـلَـمُ
(١٣)

فقد استعمل لفظة (حبّ) أربع مرّات في البيتين الأوَّل والثاني ، ولفظة (سيوف) مرَّتين في البيت الثالث ، ولفظة (أحسن) ثلاث مرّات في البيت الرابع ، والجار والمجرور (في طيِّه) مرَّتين في البيت الخامس ، وكرَّر اللفظ ومشتقَّه (اصطنعت) و (تصنع) في البيت السادس ، وكذلك (ألزمت) و (يلزمها) في البيت الأخير : " ولا أحسب في الشعر العربي أمثلة كثيرة ترنُّ فيها تفعيلات البسيط هذا الرنين المدوِّي المستتر في نفس الوقت وراء (تكرارات) بارعة " (١٤) ، لا تملُّها الأذن بل تأنس بها .

وترى الشاعر يستثمر التكرار اللفظي في مطالع قصائده ، لما له من قيمة إيقاعيَّة في خلق الأثر المنشود في نفس السامع منذ البيت الأول :

لكِ يا منازلُ في القلوبِ منازلُ أقفرْتِ أنتِ وهُنَّ منكِ أواهلُ (١٥)
لقدْ حازنِي وجْدٌ بمَنْ حازَهُ بُعْدُ فيا ليتنِي بُعْدٌ ، ويا ليتَـهُ وجْـدُ (١٦)
أغالـبُ فيكَ الشوقَ والشوقُ أغلـبُ وأعجبُ مِنْ ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ (١٧)

وحرصُ أبي الطيب على مظهر تكرار اللفظ ، يعني أنَّ هذا التكرار هو جزء من بنية القصيدة ، وأنَّ الشاعر قد اقترب كثيرا ممَّا دعا إليه النقد الغربيُّ الحديث ، من أنَّ الشعر ، إنَّما يُصنع من الألفاظ لا من الأفكار ، وأنَّ معنى القصيدة إنَّما يصنعه بناء الألفاظ بوصفها أصواتا ، أكثر ممَّا يصنعه بناء الألفاظ بوصفها معانٍ (١٨) ، فأبو الطيب سبق النقد الغربيَّ في الوصول إلى هذه القيمة التعبيريَّة للصوت .

وتبلغ مهارة الشاعر في التكرار اللفظيِّ حدّاً يجمع فيه بين : الصفة المشبَّهة ، واسم الفاعل ، واسم المفعول ، في سياق شعريٍّ واحد : (من البسيط)

أنتَ الحبيبُ ولكنِّي أعوذُ بِهِ مِنْ أنْ أكونَ محبّاً غيرَ محبوبِ (١٩)

ومن ألوان التكرار اللفظي عند أبي الطيب ما يتعلَّق بالقافية ،كقوله : (من الطويل)

تمرَّسْتُ بالآفاتِ حتَّى تركتُها تقولُ أماتَ الموتُ أمْ ذُعِرَ الذُعْرُ (٢٠)

أو أن ترد لفظة القافية في بداية الصدر أو في حشوه أو في آخره ، وهو ما يسمِّيه البلاغيُّون بردِّ العجز على الصدر ، كقوله : (من الطويل)

وتعظمُ في عينِ الصغيرِ صغارُها وتصغرُ في عينِ العظيمِ العظائمُ (٢١)

وممَّا يتعلَّق بإيقاع التكرار اللفظي : إيراد اللفظ وما يناسبه في الإيقاع ، وحرص الشاعر على هذا اللون من التكرار ، يعني طرقه لأساليب مختلفة في إحداث التنغيم المطلوب ، من ذلك قوله مادحا سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابيّ :
(من البسيط)

ترابُهُ في كلابٍ كُحْلُ أعينِها   وسيفُهُ في جنابٍ يسبقُ العَذَلا (٢٢)

" فانظر إلى الملاءمة الموسيقيَّة بين : تراب ، وكلاب ، وجناب " (٢٣) ، فهي من ميزان صرفيٍّ واحد .

وقد تأتي الألفاظ ذات الإيقاع الموحَّد متجاورة لخلق النغم المطلوب في نفس السامع ، يقول في هجائيَّته الشهيرة لكافور : (من البسيط)

وأنَّ ذا الأسودَ المثقوبَ مِشفرُهُ   تطيعُهُ ذي العضاريطُ الرعاديدُ (٢٤)

" فيثير في السامع عوامل احتقار واشمئزاز ، قبل أن يُفهم معنى (العضاريط الرعاديد) ، بل إنَّ تلك العوامل تخفُّ وطأتها إذا ما فُهم معنى اللفظتين ، فيكون أنَّ الصيغة خدمت الشاعر في البلوغ إلى غايته ، أكثر ممَّا خدمه المعنى اللغويُّ " (٢٥) .

وممَّا يتعلَّق بالتكرار التجنيس لأنَّ هذا الأخير قائم على التكرار أيضا ، إلاّ أنَّه يختلف عنه في أنَّ المعنى في الجناس مختلف ، ومن أمثلته الجميلة في شعر أبي الطيب ، قوله :
(من البسيط)

والمشرفيَّةُ لا زالتْ مُشرَّفَــةً   دواءُ كلِّ كريمٍ أوْ هيَ الوَجَعُ (٢٦)

وقوله : (من الطويل)

وأستكبرُ الأخبارَ قبلَ لقائِهِ   فلمَّا التَقَيْنا صغَّرَ الخَبَـرَ الخُبْـرُ (٢٧)

ولا يعدم هذا المظهر الصوتيُّ عند الشاعر من عابه ، ولاسيَّما خصومه ، فقد عاب الصاحب بن عبّاد (٢٨) ،قول أبي الطيب في ذكر آباء سيف الدولة : (من الطويل)

وحمدانُ حمدونٌ وحمدونُ حارثٌ   وحارثُ لقمانٌ ، ولقمانُ راشدُ (٢٩)

وردَّ عليه أبو العلاء المعرِّيُّ بأنَّ البيت : " ليس فيه مطعن ، لأنَّه لم يُمكنه أن يغيِّر اسم آبائه وأجداده ، وأن يجعل مكانه لفظة حسنة يخترعها " (٣٠) ، كما ردَّ عليه ابن فورَّجة ، بأنَّ البيت حسن السبك ، ولا عيب فيه من جهة التكرار (٣١) ، كما ردَّ عليه ابن سنان الخفاجي بقوله : " فليس هذا التكرار عندي قبيحا ، لأنَّ المعنى المقصود لا يتمُّ إلاّ به ، وقد اتَّفق له أن ذكر أجداد الممدوح ، على نسق واحد من غير حشو ولا تكلُّف " (٣٢) ، وقد تعجب لباحثين محدثين أن يذهبوا مذهب الصاحب (٣٣) ، وكأنِّي بهم لم يطَّلعوا على كلِّ هذه الردود .

وأولى أبو الطيب اختيار الألفاظ جهدا كبيرا ، فكان يُطيل النظر فيها ، مدلاً بذلك على ثراء معجمه الشعريِّ الذي كان للجهد والسهر والحفظ والمثابرة ، أثر واضح في اختياراته للألفاظ ، تاركا للتأريخ النقديِّ فرصة الحكم عليها ، ويؤكِّد ذلك قول ابن فورَّجة : " قرأتُ على أبي العلاء المعرِّيِّ ، ومنزلته في الشعر ما قد علمه من كان ذا أدب ، فقلتُ له يوما في كلمة : ما ضرَّ أبا الطيب لو قال مكان هذه الكلمة كلمة أخرى أوردتها ، فأبان لي عوار الكلمة التي ظننتُها ، ثم قال لي : لا تظنَّنَّ أنَّك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره ، بما هو خير منها " (٣٤) ، وإذا كانت هذه الرواية قد صدرت من المعرِّيِّ ، وهو أحد المعجبين بالشاعر ، فإنَّها في الأقلِّ ، تؤكِّد اهتمام القدماء بدراسة ألفاظ أبي الطيب ، والمدى الذي بلغه الشاعر في اختيار ألفاظه ، ولذلك فإنَّ قول ابن الأثير : " أمَّا أبو تمام وأبو الطيب فربَّا المعاني ، وأمَّا أبو عبادة فربُّ الألفاظ " (٣٥) ، يعدُّ حكما متسرِّعا لا رويَّة فيه ، فضلا عمَّا فيه من فصل بين اللفظ والمعنى ، وعدم اكتراث بنظرية النظم التي جاء بها عبد القاهر الجرجانيُّ .

ولننظر في بيت أبي الطيب من لاميَّته التي بعث بها إلى سيف الدولة ، لنرى هل كانت اختيارات الشاعر تتحدَّى البديل كما يقول المعرِّيُّ ؟ (من الخفيف)

نحنُ أدرَى وقدْ سألْنا بنجدٍ   أقصيرٌ طريقُنا أمْ يطولُ ؟ (٣٦)

إنَّه يتساءل على طريقة تجاهل العارف : أقصيرٌ طريقنا ـ حقيقة ـ أم يطول بسبب الشوق ؟ واختار الشاعر (يطول) ، ولم يختر (طويل) ، مع أنَّ اللفظة البديلة لا تخلُّ بسلامة الوزن الشعريِّ والقافية ورويِّها ، ولكنَّ الذي يخلُّ بالمعنى أنَّ (طويل) صفة مشبَّهة تدلُّ على الثبوت ، وأنَّ (يطول) فعل مضارع يدلُّ على تجدُّد الحدوث ، وعدم الثبوت ، وهو ما ينسجم مع : " تصوير حالة الشاعر ، وقلقه النفسيّ ، كما يصوِّر كيف يطول الطريق بحركة زمنيَّة ، بينما لا تفيد ذلك كلمة (طويل) " (٣٧) ، لما لها من معنى الثبوت .

ومما يتعلّق بتفنّنه في اختيار الألفاظ ، استعماله التنكير ، حيثما تطلّب المعنى ذلك ، مانحا التعبير شموليَّة التجربة الإنسانيَّة ، يقول أبو الطيب في مفتتح قصيدة مدح : (من الوافر)

فؤادٌ ما تسلّـــــيهِ المُدامُ   وعـمرٌ مثـلُ مـا تهبُ الـلئامُ
ودهرٌ ناسُـــــهُ ناسٌ صغارٌ   وإنْ كانَتْ لهمْ جثثٌ ضخامُ

(٣٨)

فلم يقل (فؤادي) و (عمري) و (دهري) مع أنَّ الوزن الشعريَّ يتقبَّل ذلك ، لأنَّ إحساس الشاعر بشموليَّة التجربة الإنسانيَّة ، جعل من فؤاده وعمره ودهره ، فؤاد وعمر ودهر الناس جميعا في كلِّ زمان ومكان .

وأكثر أبو الطيب من استثمار اسم التفضيل بما يتَّسق وميله إلى التجريد والتعظيم ، وبما يمنح التعبير من قوَّة الحسم والقطع (٣٩)،ولاسيَّما في المطالع : (من البسيط)

أفاضِلُ الناسِ أغراضٌ لدَى الزمنِ   يخلُو مِنَ الهمِّ أخلاهُمْ مِنَ الفِطَنِ (٤٠)

وفي غير المطالع ، كقوله : (من الطويل) :

أذمُّ إلى هذا الزمانِ أُهَيْلَــهُ   فأعلمُهُمْ فَدْمٌ ، وأحزمُهُمْ وَغْدُ
وأكرمُهُمْ كلبٌ وأبصرُهُمْ عَمٍ   وأسهدُهُمْ فَهْدٌ ، وأشجعُهُمْ قِرْدُ (٤١)

وبلغ أبو الطيب قمَّة الإجادة في تنغيم أبياته بما هيَّأ لها ، من مماثلة صوتيَّة ، تجسَّدت في التقسيم الذي افتنَّ فيه شاعرنا ، فأخرج لنا أنغاما متنوِّعة امتلأت بها قصائد الديوان .

وقد عدَّ الثعالبيُّ استعماله التقسيم من محاسنه (٤٢) ، إلاّ أنَّه اكتفى بإيراد الأمثلة دون تحليل يُذكر ، ونبَّه على ظاهرة أخرى تتَّصل بالتقسيم سمَّاها : " حُسن سياقة الأعداد " (٤٣) ، وعدَّها من محاسنه أيضا .

ويؤكِّد مظهر التقسيم في شعر أبي الطيب أنَّ صاحبه كان مرهف الإحساس بالإيقاع الصوتيِّ ، حريصا عليه في انتقاء النغم وتدافعه ، متَّخذا منه أداة مهمَّة في التعبير عن المعنى . ويكفي أن نذكر أنَّ الإجادة في تقسيماته بلغت قمَّة استطاع فيها الشاعر أن يزاوج إيقاع التقسيم بالتقفية الداخليَّة التي اصطلح عليها البلاغيُّون بالترصيع ، فيُضفي نغما جميلا ، وهو يتغنَّى بانتصار سيف الدولة وهزيمة الروم :

(من البسيط)

فنحنُ في جذلٍ ، والرومُ في وجلٍ   والبَرُّ في شغلٍ ، والبحرُ في خجلِ (٤٤)

مـفـاعلـن فـعـلـن مـسـتـفعلن فـعـلـن   مـستفعلن فـعلن مـسـتـفـعلن فـعـلـن

فضلا عن أنَّ الشاعر استطاع أن يقسِّم البيت على أربعة أقسام ، استقلَّ كلُّ قسم منها بتفعيلتين من تفعيلات البحر البسيط ، كما أنَّ بنية البيت قامت على التضادِّ : (فنحن في جذل) يقابلها (الروم في وجل) ، و (البرُّ في شغل) يقابلها (البحر في خجل) ، ثم هذا الجناس الذي يسمُّونه أهل البلاغة بغير التامِّ ، بين قافيتي المصراعين ، كلُّ ذلك لم يأتِ إلاّ عن تدبُّر ، وبناء هندسيٍّ متقن .

وقد يزاوج إيقاع التقسيم بما سمَّاه أهل البلاغة بالتسميط مهيِّئا نغما حزينا ، وهو يشكو غربته في مصر ، وكثرة حسّاده ، وبعد همَّته : (من الوافر)

قليلٌ عائدِي ، سَقِمٌ فؤادِي كثيرٌ حاسدِي ، صعبٌ مرامِي (٤٥)

أو بالتصريع في غير المطلع ، كقوله من القصيدة ذاتها :

عليلُ الجسمِ ، ممتنعُ القيامِ شديدُ السُكرِ مِنْ غيرِ المُدامِ (٤٦)

أو يحرص ــ مع إيقاع التقسيم ــ على أن يختم كلَّ قسم بحرف المدِّ ، ليمنح البيت امتدادا صوتيّاً متناسبا مع طول الأشواق ، ومكابدة البعد ، وكثرة جريان الدمع :

(من الطويل)

فيا شوقُ ما أبقى ، ويا لِي مِن النوَى ويا دمعُ ما أجرَى ، ويا قلبُ ما أصبَى (٤٧)

فـعولن مـفاعيلن فـعولن مفاعيلن فـعولن مـفاعيلن فـعولن مـفاعيلن

وقد حرص الشاعر على تقسيم البيت على أربعة أقسام ، استقلَّ كلُّ قسم منها : بتفعيلتين من تفعيلات البحر الطويل : " ففصَّل .. وجاء به على تقطيع الوزن " (٤٨) .

وقد تكون تقسيماته ثلاثيَّة ، يتوزَّع فيها القسم الثاني على شطري البيت ، كما في قوله متغنّيا بخصال سيف الدولة : جماله وإبائه وعزيمته : (من الكامل)

الشمسُ مِنْ حسّادِهِ ، والنصرُ مِنْ قُرنائِهِ ، والسيفُ مِنْ أسمائِهِ (٤٩)

وقد يكون من نتائج إيقاع التقسيم أن يستقلَّ كلُّ لفظ في البيت بتفعيلة من تفعيلات البحر الكامل ، مستعينا بالسجع ، مفصِّلا أحوال الناس مع ممدوحه :

(من الكامل)

إنْ تلقَــهُ لا تلقَ إلاّ جَحْفَلاً أوْ قسْطَــلاً أوْ طاعِــناً أوْ ضارِبَا

أوْ هارِباً أوْ طالِباً أوْ راغِباً أوْ راهِــباً أوْ هالِكاً أوْ نـــادِبَا

(٥٠)

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعــلن مستفـعلن مستفـعلن

" والتوازن واضح بين صيغتي (قسطلاً) ــ (جحفلاً) ، ثم بين صيغ أسماء الفاعلين .. بل إنَّ هذا التوازن يبلغ مداه حين نعيد قراءة البيتين .. حيث يتواكب توازن الصيغة (اسم الفاعل) ، وتوازن الأقسام المتمثّل في تكرار (أوْ) + الصيغة " (٥١) ، وفي ضوء ذلك تعرف أنَّ إيقاع التقسيم لم يكن ترفا صوتيّاً أو قعقعة فارغة ، يلجأ إليها الشاعر ، ليسدَّ خللا أو نقصا في شعره ، بل هو من وسائل التعبير ، وأداة من أدواته ، فيبرز المعنى قويّاً عنيفا مؤثرا من خلال هذه الموجات الصوتيَّة المتنوِّعة الإيقاعات .

ولم يأت لنا أبو الطيب بجديد في الأوزان والقوافي ، ولم يكن ذلك مؤمَّلا منه ، ولكنَّه استطاع في أقلِّ تقدير أن يستثمر خصائص الأوزان الشعريَّة العربيَّة التي انتهت إليه ، ويختار قوافيه ليقدِّم لنا إيقاعا ممتلئا بمشاعره ، يبقى على مرِّ الزمان .

٢ ــ المستوى التركيبيّ :

ويعود شيء من فاعليَّة شعر أبي الطيب إلى طريقته في أداء العبارة ، وصياغة الجملة الشعريَّة ، منطلقا من أنَّ جمال التركيب الشعريِّ يكون في وضعه في النفس موضعا خاصا ، وتلك قصَّة نظريَّة النظم التي جاء بها عبد القاهر الجرجانيُّ ، حين جعل سرَّ التفرُّد يعود إلى طريقة تعليق الكلم بعضها ببعض ، وهو ما يُصطلح عليه نقديّاً بالتركيب .

إنَّ من المظاهر الفنّية التي تلفت الانتباه في شعر أبي الطيب ، وتؤكّد نزعته في العنف والقوَّة ، اهتمامه بإجمال المعنى ، والوصول إليه بأقصر طريق ، وبأقلِّ عدد من الألفاظ ، متَّخذا من ذلك أسلوبا في رسم الصور وعرض الأفكار ، وما يُورثه هذا الأسلوب من ضبابيَّة المعنى في بعض الأحيان .

وربَّما حام بعض النقاد القدماء حول هذا المظهر ، لكنَّهم لم يدرسوا جوانبه ، دراسة تكشف عن إبداع الشاعر ، يقول الأصفهانيُّ صاحب الواضح : " فهو سريع الهجوم على المعاني " (٥٢) ، وأقرب من ذلك قول ابن رشيق : " وأبو الطيب كالملك الجبّار يأخذ ما حوله قهرا وعنوة ، أو كالشجاع الجريء ، يهجم على ما يُريده ، لا يُبالي ما لقي ، ولا

حيث وقع " (٥٣) ، ويعدُّ وصف الثعالبيِّ أبا الطيب بأنَّه يُجيد إرسال المثل أو المثلين في البيت الواحد التفاتة مهمَّة في محاولة تحديد طبيعة بنية التركيب الشعريِّ عند الشاعر ، لكنَّ هذا الوصف افتقر إلى التحليل والتعليل ، إذ لم يكن نجاح الشاعر في التقاط هذه الأمثال والحكم ، مقترنا بقدرته على استثمار الحكمة للتعبير عن تجربته الخاصَّة فحسب ، بل كان النجاح في الصياغة أيضا ، يقول د . علي الزبيديُّ : " لا يمكن أن نغفل نجاحه الفائق في استخلاص الحكم .. ثم إبراز أدقِّ معانيها العقليَّة التجريديَّة وتكثيفها ، ومزجها بالصور الحسيَّة في أوجز العبارات الشعريَّة وأجملها ، وأقدرها على السيرورة والانتشار ، سواء جاء ذلك في بيت واحد ، أو في شطر واحد ، أو عبارة في شطر بيت " (٥٤) ، إنَّه يفاجئ القارئ أو السامع بهذا النسج المحكم ، فلا يملك متلقِّي شعره إلاّ الإذعان لما يقول ، وقد تملَّكته دهشة الصياغة وقوَّة الاقتناع بما يقول .

ومن النقاد المحدثين من أشار إلى هذا المظهر ، وجعله من أسباب القوَّة في شعره ، يقول المازنيُّ : " وهو في شعره يأخذ بيدك إلى ما يُريد مباشرة ، ولا يُطيل اللفَّ والدوران معك إلى غايته ، وهذا من أسباب القوَّة ، وليس ممَّن يهذرون ، ولا يقدِّرون قيمة الاقتصاد " (٥٥) ، ويقول د . عبد الوهاب عزّام : " ولأبي الطيب مزية أطلتُ النظر فيها ، وأنا أقرأ شعره ، وهي قدرته على الإبانة عن المعنى الواسع البعيد بألفاظ قليلة قريبة " (٥٦) ، ثم يُورد بعض الأمثلة .

وقد يستغل أبو الطيب ما يمنحه التقسيم من إيقاع مكثّف ، يُعين على التقاط المعنى،في صور سريعة خاطفة، يقول أبو الطيب في إحدى سيفيّاته : (من البسيط)

الدهرُ معتذرٌ ، والسيفُ منتظرٌ   وأرضُهُمْ لكَ مصطافٌ ومُرْتبَعُ (٥٧)

وإذا كانت البلاغة ــ كما عرَّفها العرب ــ : " الإيجاز في غير عجز " (٥٨) ، فإنَّ أبا الطيب استطاع أن : " يروي بهذا الإيجاز المُكثّف قصَّة كاملة ، قصَّة هذا الإنسان العربيِّ الذي اتَّخذ بلاد الرومان منزلا له ، صيفا وربيعا ، يعتذر له الدهر ، عمَّا يصيب أصحابه أحيانا من غدر الزمان ، ويحنُّ إليه السيف منتظرا كرَّته عليهم " (٥٩) ، وإنزال الهزيمة بجيشهم ، والتشفِّي منهم .

ومن صور الإيجاز التي حيَّرت عقول بعض الشارحين ، قوله : (من الكامل)

أعطى الزمانُ ، فما قبلتُ عطاءَهُ   وأرادَ لِي فأردْتُ أنْ أتخيَّرا (٦٠)

فقد بلغ الإيجاز في هذا البيت حدّاً ، اتَّهم اليازجيُّ فيه الشاعر بالفجاجة والمعاني المخدجة : " وذلك لبعد الإشارة فيه إلى المقصود ، وكثرة ما ركب في أدائه من الإيجاز والحذف " (٦١) ، واصفا تفسير الواحديِّ للبيت : " وإنَّما هو قول الواحديِّ لا قول المتنبي " (٦٢) .

وقسم كبير من أمثلة الإيجاز عند أبي الطيب قائمة على الحذف ، وأغلبه في الجارِّ والمجرور ، كقوله في النسيب : (من الكامل)

جرَّبْتُ مِنْ نارِ الهوَى ما تنطفِي   نارُ الغضَى وتَكِلُّ عمَّا يُحرِقُ (٦٣)

أي : ما تنطفي نار الغضى عنه ، وتكلُّ عمَّا يُحرقه نار الهوى (٦٤) ، ومن أمثلة حذف المضاف قوله في رثاء أمِّ سيف الدولة : (من الوافر)

ومَن لم يعشقِ الدنيا قديماً   ولكنْ لا سبيلَ إلى الوصالِ (٦٥)

أي : " ولكن لاسبيل إلى دوام وصالها " (٦٦) ، ومن أمثلة حذف المبتدأ ، قوله في النسيب : (من الطويل)

ومَنْ لِي بيومٍ مثلِ يومٍ كرِهتُهُ   قـربْتُ بـه عـندَ الوداعِ مِنَ البعـدِ
وألاّ يخصَّ الفقدُ شيئاً لأنَّـنـي   فقدتُ فلمْ أفقدْ دموعِي ولا وجدِي
تمـنٍّ يَـلَذُّ المُـستهامُ بـذكرهِ   وإنْ كانَ لا يُغنِي فـتيلاً ولا يُجدِي (٦٧)

(تمنٍّ) في البيت الأخير ، خبر لمبتدأ محذوف ، أجاد أبو الطيب في حذفه ، وجودة الحذف تأتي من أنَّ الشاعر بنى بيتيه الأوَّل والثاني على معنى التمنّي ، باستعماله أسلوب

الاستفهام ، فهو يتمنَّى لقاء أحبَّته ، ولو كان هذا اللقاء لقاء الوداع ــ يوم كرهته ــ كما تمنَّى في البيت الثاني أن يكون الفقد عامّاً ، فيشمل دموعه ووجده بعد أن فقد أحبَّته .
ومن أمثلة حذفه الفعل،قوله في رثاء (يماك) عبد سيف الدولة : (من الطويل)
ومَنْ سرَّ أهلَ الأرضِ ثمَّ بكَى أسىً بكَى بعيونٍ سرَّها وقلوبِ (٦٨)
أي : بكى بعيون ، وحزن بقلوب سرَّها : " فحذف لدلالة الأوَّل عليه " (٦٩) ، فهو من قبيل تراسل الحواسِّ ، وهذه إحدى الخصائص التي نادى بها أصحاب المذهب الرمزيِّ .
وبسبب هذا الإيجاز في بنية التركيب الشعريِّ ، أصبحت قصائد الشاعر مختزلة في صورها ، ومكثّفة بأفكارها ومعانيها ، ولذلك مالت قصائده إلى القصر أحيانا والاعتدال أحيانا أخرى .
ومن المظاهر التركيبيَّة في بنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ ، مظهر تغاير بنية التركيب وتحوُّلها ، وقد تجسَّد هذا المظهر التركيبيُّ في مجيء البنية مغايرة لما يتوخَّاه النحاة من تقديم ، وتأخير اقتضاه المعنى : " ورغبة في التحرُّر ممَّا ألفه الناس ، وسمُوّاً بفنّه عن كلِّ ما هو معهود مألوف " (٧٠) ، وكما يقول عبد القاهر الجرجانيُّ ، فإنَّك : " لا تزال ترى شعرا يروقكَ مسمعه ، ويلطف لديكَ موقعه ، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك ، أن قُدِّم فيه شيء ، وحُوِّل اللفظ من مكان إلى مكان " (٧١) ، ويشترك هذا المظهر التركيبيُّ مع مظهر الحذف في ضبابيِّة المعنى ، وكونهما من أسرار الإبداع في الشعر . يقول أبو الطيب في مطلع نسيبيٍّ من قصيدة صوفيَّة الأجواء : (من الكامل)
أمِنَ ازْديارَكِ في الدُّجَى الرُّقباءُ إذْ حيثُ كنتِ مِن الظلامِ ضياءُ
قلقُ المليحةِ وَهْيَ مِسْكٌ هتكُها ومسيرُها في الليلِ وَهْيَ ذُكاءُ (٧٢)
" فلو أنَّك أتيتَ بعبارته على وجهها البنائيِّ لما كانت إلاّ : أمِنَ الرقباء ازديارك في الدجى ، إذ (لا يكون إلاّ) ضياء حيث كنت من الظلام ، لأنَّ قلق المليحة (وهي مسك) ومسيرها في الليل (وهي ذُكاء) هتك لها ، وليس كلُّ هذا التقديم والتأخير في تركيب العبارة إلاّ اقتصادا منه في الألفاظ ، اختصارا للطريق " (٧٣) ، فأنتَ تجد أنَّ ضبابية الصورة لا تعود إلى مظهر واحد في بنية التركيب الشعريِّ ، فقد استثمر الشاعر التقديم والتأخير في البيت الأوَّل ، حيث قدَّم المفعول (ازديارك) على الفاعل (الرقباء) ، وحذف الخبر في الشطر الثاني من البيت الثاني استغناء بذكره في الشطر الأوَّل ، إذ إنَّ تمام الشطر الثاني (ومسيرها في الليل ــ وهي ذكاء ــ هتك لها) . ومن جميل التقديم قوله في النسيب : (من الكامل)
مُتلاحِظَينِ نسحُّ ماءَ شؤونِنا حذراً مِن الرقباءِ في الأكمامِ (٧٤)
" قدَّم الحال على العامل فيها وهو قوله (نسحُّ) " (٧٥) ، فقد ملأت هذه الحال على الشاعر نفسه ، لما لها من دلالة نفسيَّة على المشاركة في الحدث لحظة الفراق ، ولو أخَّر هذه الحال ، وقال : نسحُّ ماء شؤوننا متلاحظين ، لفقد التعبير إيقاعه ، وأفرغ التركيب من معناه المؤثر . ويقول في النسيب أيضا : (من الطويل)
عزيزٌ إسَىً مَنْ داؤُهُ الحَدَقُ النُجْلُ عَياءٌ بهِ ماتَ المُحبُّون مِنْ قبلُ (٧٦)
فقدَّم الخبر (عزيز) على المبتدأ (مَن) ، وتلاعب ببنية التركيب لخلق الإثارة عند السامع ، وأخبر عن عدم وجود دواء للدّاء ، ثم أخبر عن هذا الداء ، فبيَّن أنَّه داء العيون الجميلة الواسعة ، فلو قدَّم المبتدأ لما حصل ما حصل من تأثير وترقُّب . ويقول في مطلع ميميَّته الحربيَّة الشهيرة : (من الطويل)
علَى قدرِ أهلِ العزمِ تأتِي العزائمُ وتأتِي علَى قدرِ الكرامِ المكارمُ (٧٧)
فقد بدأ الشاعر هذه القصيدة بداية عنيفة ، ليدلَّ على جلال ما هو مقدم عليه ، فقدَّم الجارَّ والمجرور (على قدر) وأخَّر الفعل (تأتي) ، زيادة في تقوية المعنى ، ولمَّا حقَّق المفاجأة بهذا التقديم ، عكس الحال في الشطر الثاني ، وهذا التلاعب في بنية التركيب ،

إلى جانب استثماره الإيقاع الذي يُحدثه التقسيم والتكرار اللذان فيهما ما فيهما من تحريك الذهن ، ولفت الانتباه من اللحظة الأولى .

ويقول أبو الطيب بعد مفارقته بدر بن عمّار : (من الخفيف)

ليسَ عزماً ما مرَّضَ المرءُ فيه   ليسَ همّاً ما عاقَ عنهُ الظلامُ (٧٨)

ولكي يعبِّر الشاعر عن تمرُّده على واقع بعينه ، ورفضه الاستكانة له ، لجأ إلى تقديم خبر ليس على اسمها في شطري البيت ، مؤكّدا نفي الخبر (العزم) إنْ كان صادرا عن تقصير ، و (الهمَّة) إنْ عاقها الليل .

ولم يكن بعض تقديم الشاعر وتأخيره موضع رضا بعض النقّاد والبلاغيّين القدماء ، لا سيَّما المتزمِّتون منهم ، فهذا ابن سنان الخفاجيّ (٧٩) ، يعيب على الشاعر قوله : (من الكامل)

المجدُ أخسرُ والمكارمُ صفقةً   مِنْ أنْ يعيشَ لها الهُمامُ الأروعُ (٨٠)

فقد أخبر عن المبتدأ قبل تمامه ، مؤخّرا متعلّق المبتدأ ـ معطوفه ـ (المكارم) ، مقدِّما عليه الخبر (أخسر) ، إذ إنَّ الوجه البنائيَّ النحويَّ : (المجد والمكارم أخسر صفقة) ، وفات الخفاجيَّ أنَّ الشاعر لا تعنيه هذه البنية النحويَّة المثاليَّة ، بقدر ما تعنيه بنية التركيب الشعريِّ التي تعمل على اختراق هذه المثاليَّة دون أن تلغيها إلغاء تامّاً .

٣ ـ المستوى الدلاليّ :

وللمظاهر الدلاليَّة في شعر المتنبي نصيب مهمٌّ في فاعليَّته ، فقد عُرف الشاعر بقدرته الفريدة على اقتناص المعاني ، قال ابن جنّي : " فأمَّا اختراعه للمعاني ، وتغلغله فيها ، واستيفاؤه لها فممَّا لا يدفعه إلاّ ضدٌّ ، ولا يستحسن معاندته إلاّ ندٌّ " (٨١) ، وزاد الواحديُّ في نعت تلك المعاني بقوله في مقدّمة شرحه : " على أنَّه كان صاحب معانٍ مخترعة بديعة ، ولطائف أبكار منها لم يُسبق إليها دقيقة " (٨٢) ، ولكن ما وسائل بلوغه موطن الاختراع والإبداع ؟ : " إنَّ عالم المعنى الذي دلّتنا الشواهد على أنَّه موطن التميُّز والتفرُّد في شعر المتنبي ، لا ينفصل بحال عن طريقة أداء هذا الشعر ، وعن الوسائل المختلفة التي استُخدمت في هذا الأداء ، فعالم المعنى وطريقة الأداء ، ووسائل هذا الأداء ، تترابط كذلك ترابطا وثيقا في نظام أو بنية موحَّدة هي الشعر " (٨٣) ، أمَّا وسائل أداء المعنى فلأبي الطيب تفنُّنه الخاصُّ في استثمار الفنون البيانيَّة والبديعيَّة في التعبير .

فمن المظاهر الدلاليَّة البارزة في شعر أبي الطيب استثماره فنَّ التشبيه بما ينسجم ورؤياه التي فاقت بعض ما عند بلاغيِّي ونقّاد عصره، ذلك أنَّه أخضع فنَّ التشبيه إلى موهبته ، فلم يؤمن بما آمن به بعض النقّاد والبلاغيِّين حين ربطوا الصورة الشعريَّة بالحواسِّ ، وعدُّوا صدقها لا في قدرتها على بيان الغرض بوضوح تامٍّ (٨٤) . ولم يكن الغرض من فنِّ التشبيه ـ في رؤيا أبي الطيب ـ تقارب طرفيه ، أو تطابقهما في الواقع الحسِّي بقدر ما يُعبَّر به عن نقل المشاعر ، ومن هنا وجدنا عبد القاهر الجرجانيَّ يقول : " إذا استقربت التشبيهات وجدتَ التباعد بين الشيئين كلّما كان أشدَّ ، كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس بها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيَّة أقرب " (٨٥) ، فكيف إذا بُني التشبيه على التضادِّ ، فلننظر إلى هذا البيت الذي يطالب فيه الشاعر بحقّه ، وثورته في بلوغ هذا الحقِّ ، في قصيدة مدح بها عليّ بن محمَّد بن سيّار التميميّ : (من الطويل)

وطعنٍ كأنَّ الطعنَ لا طعنَ عندَهُ   وضربٍ كأنَّ النارَ مِنْ حرِّهِ بَرْدُ (٨٦)

فالتشبيه في البيت وإنْ جاء على طريقة التشبيه التي اصطلح عليها البلاغيُّون بالتشبيه المفصَّل ، لكنَّ الجديد فيه أنَّ الشاعر بناه على التضادِّ ، فقد : " رسم صورته من عناصر متناقضة ، لا تجتمع على صعيد واحد في حسٍّ أو عقل .. فهو يضع إلى جانب هذه النار نارا أشدَّ وقدةً ، وأمعن في التأثير ، فيُلغي بذلك ما في هذه النار من خصائص التوقُّد

والتأجُّج والحرارة ، حتَّى يبلغ بها حدَّ البرودة " (٨٧) ، ومثله ، قوله في مقصورته : (من المتقارب)

وماذا بمصرَ مِنَ المُضحكاتِ ولكنَّـهُ ضـحكٌ كالـبُكَا (٨٨)

ومثله في بناء التشبيه على التضادِّ ، لكنَّه أقامه على القلب ، قوله : (من الوافر)

أرانـبُ غيـرَ أنَّهـُمُ ملـوكٌ مُـفـتَّحةٌ عيونُهـُمُ نـيامُ (٨٩)

والبيت يمثّل مقت الشاعر لملوك عصره ، وتمرُّده على سلطانهم ، ذلك التمرُّد الذي جعل الشاعر يقلب التشبيه ، ليدلَّ على سخرية مريرة ، عمادها التضادُّ بين : أرانب وملوك ، وبين : مفتَّحة ونيام ، قال ابن جنّي : " المعهود في مثل هذا أن يقال : هم ملوك إلاّ أنَّهم في صور الأرانب ، فتزايد وعكس الكلام مبالغة ، فقال : أرانب غير أنَّهم ملوك ، فجعل الأرانب حقيقة لهم ، والملوك مستعارا فيهم . وهذه عادة منه يفارق بها أكثر الشعراء " (٩٠) ، وليس الأمر مبالغة كما يقول ابن جنّي ، ولكنَّ الشاعر يصوِّر دخائل نفسه ، وحقيقة موقفه من ملوك زمانه .

ومن التشبيه المقلوب قوله : (من الطويل)

أثافٍ بهَا ما بالفؤادِ مِنَ الصَّلَى ورسمٌ كجسمِي ناحلٌ متهدِّمُ (٩١)

فهو يقلب التشبيه لزيادة التأثير بادِّعاء أنَّ ما بالفؤاد من حُرقة ، هو أعظم ممَّا بالأثافي ، وما بالجسم من نحول وهزال ، هو أعظم ممَّا بالرسم .

ويقودنا الحديث عن تشبيهاته المقلوبة إلى الحديث عن تشبيهاته التخييليَّة ، كقوله في النسيب : (من الوافر)

فكانَ مَـسيـرُ عـيسهُمُ ذمـيلاً وسيرُ الدمع إثرَهُمُ انْهمالا

كأنَّ العيسَ كانتْ فوقَ جفنِي مـناخاتٍ فـلمَّا ثُـرْنَ سالا (٩٢)

ويروي ابن سنان الخفاجيُّ : " وقد حُكي إنَّ بعض ملوك الروم سأل عن شعر المتنبي ، فأُنشد له : كأنَّ العيس كانت فوق جفني .. البيت ، وفُسِّر له معناه بالروميَّة ، فلم يُعجبه ، وقال كلاما ما معناه : ما أكذب هذا الرجل ! كيف يُمكن أن يُناخ جمل على عين إنسان " (٩٣) ؟ فإذا كانت الصورة التشبيهيَّة الكليَّة التي رسمها الشاعر ليست واقعيَّة كما فهمها الملك الروميُّ ــ وبغضِّ النظر عمَّا تحدثه الترجمة من خلل ــ فإنَّ أجزاء تلك الصورة موجودة في الواقع ، وقد أراد أبو الطيب أن يذكر سببا لعدم بكائه قبل رحيل أحبَّته ، فاستعان بالتشبيه الذي أقامه على التخييل ، حتى قال ابن جنّي : " ما قيل في سبب بكاء أظرف من هذا البيت " (٩٤) ، ونبَّه الثعالبيُّ على أنَّ : " هذا من إحسانه المشهور الذي لا يشقُّ غباره فيه " (٩٥) ، إذ جعل من محاسن الشاعر تألُّقه في استعمال التشبيه .

وممَّا له علاقة بالتشبيه التخييليِّ ، تشبيه الحسِّيِّ بالعقليِّ ، ومن ذلك قوله في النسيب : (من الكامل)

ليسَ القبابُ على الركابِ ، وإنَّما هُـنَّ الـحياةُ تـرحَّلَتْ بـسلامِ (٩٦)

فتشبيه القباب (الهوادج) بالحياة غير معهود للتباعد بينهما ، بوصفها طرفي الصورة : " والذي سوَّغ له عقد العلاقة المتواشجة بين الهوادج والحياة ، أنَّ الهوادج تحمل أحبَّته ، وفراقهم هو فراق للحياة " (٩٧) ، فالصورة تعبِّر عن قلق الشاعر واضطرابه في لحظة غياب المنطق وذهول العقل .

وقد أسهب النقاد القدماء ، وشرّاح الديوان في بيت أبي الطيب : (من الطويل)

وفاؤُكما كالربعِ أشجاهُ طاسِمُهُ بأنْ تسْعِدا والدمعُ أشفاهُ ساجِمُهُ (٩٨)

وتكلَّموا عن عدم جواز الإخبار عن المبتدأ قبل تمامه ، وقالوا : كان ينبغي له أن يقول : وفاؤكما بأن تسعدا كالربع ، واحتار بعضهم في (أشجاه) أهي فعل أم اسم تفضيل ، وذهب بعضهم إلى أنَّ (طاسمه) لفظة غريبة ، وكان ينبغي له أن يقول (طامسه) .. إلى آخر ما قيل (٩٩) ، ولم يتنبَّه أصحاب الضجَّة على هذا التشبيه الذي امتلأت به نفس الشاعر ، فأفرغه في بداية البيت : " فمتى سمع الناس تشبيه وفاء الأصدقاء بربع الأحبَّة ؟

وأيّ علاقة بين هذين الطرفين من أطراف التشبيه ؟ .. وما دام قد شبَّه الوفاء بالربع ، فليفسِّر هذا التشبيه بما يزيده غرابةً وطرافة ، وإمعانا في البعد عن المألوف " (١٠٠) ، وتلك هي مشكلة النقاد القدماء ، فهم يتحرَّون البنية المثاليَّة للُغة في الشعر ، ولمَّا كانت هذه البنية لا تسمح للشاعر بالبوح بدخائل نفسه ، كان من اللازم عليه تجاوز هذه البنية دون أن يصل هذا التجاوز حدَّ إلغائها .

وقد يصل أبو الطيب بتشبيه العقليِّ بالحسِّيِّ درجة من التجسيم ، فينتزع إعجاب النقاد قديما وحديثا (١٠١) ، ومن ذلك قوله يصف حمَّى انتابته في مصر :

(من الوافر)

وزائرتي كأنَّ بهَا حياءً ... فليسَ تزورُ إلاّ في الظلامِ

بذلْتُ لهَا المطارفَ والحشايَا ... فعافتْها وباتَتْ في عظامِي (١٠٢)

ولا شكَّ في أنَّ الشاعر استطاع عبر هذا التخييل ، تجسيم الحمَّى من خلال تشبيهها بفتاة حييَّة ، لا تزوره إلا ليلا ، خوفاً من الرقباء .

ومن أمثلة التشبيه التخييليِّ ، تشبيه العقليِّ بالعقليِّ ، كقوله في النسيب :

(من الوافر)

كأنَّ الحزنَ مشغوفٌ بقلبِي ... فساعةَ هجرها يجدُ الوصالا (١٠٣)

فيشبِّه الحزن بالشغف (العشق) وكلاهما عقليّان ، وقد استحسن هذا التشبيه بعض البلاغيِّين ، ونال إعجابهم (١٠٤) .

وقد تتوالى الصور التشبيهيَّة في القصيدة الواحدة ، لتشكّل صورة شعريَّة مُتراكبة ، كقوله يصف حاله من قصيدة مدح : (من الوافر)

أعزمِي طالَ هذا الليلُ فانظرْ ... أمِنْكَ الصبحُ يفرقُ أنْ يؤوبَا

كأنَّ الفجرَ حِبٌّ مُستزارٌ ... يُراعِي مِنْ دُجُنَّتِهِ رقيبَا

كأنَّ نجومَهُ حَليٌ عليه ... وقد حُذِيَتْ قوائمُهُ الجَبوبَا

كأنَّ الجوَّ قاسَى ما أُقاسِي ... فصارَ سوادُهُ فيهِ شُحوبَا

كأنَّ دُجاهُ يجذبُها سهادِي ... فليسَ تغيبُ إلاّ أنْ يغيبَا

أُقلِّبُ فيهِ أجفانِي كأنِّي ... أعُدُّ بهِ على الدهرِ الذنوبَا (١٠٥)

" إنَّ الحديث المباشر عن طول الليل لم ينته إلاّ وقد استدعى سلسلة من العناصر التصويريَّة التي ترتبط به ، والتي تتَّفق معه في وحدة مصدرها من الطبيعة : الفجر والنجوم والجوّ والدجى .. وربَّما دفعنا هذا إلى القول ، بأنَّ مثل هذه التدفُّقات التشبيهيَّة لم تكن إنشائيَّة على إطلاقها ، بل أفضت .. إلى نوع من التراكم الذي تترادف عناصره على توكيد الفكرة الواحدة " (١٠٦) ، إذ تلتحم هذه التشبيهات المتوالية لتشكّل فيما بينها صورة واحدة مُتراكبة ، يجمعها خيط نفسيٌّ يجسِّد معاناة الشاعر وألمه وسهره وشكواه .

ومن أساليب أبي الطيب المبتكرة في التشبيه ، استثماره المصطلحات النحويَّة والصرفيَّة ، وهو ما سمَّاه الثعالبيُّ بالتمثيل بما هو من جنس صناعته وعدَّه من محاسن الشاعر (١٠٧) ، ومن ذلك قوله يمدح بدر بن عمّار : (من الكامل)

أمضَى إرادتَهُ فسوفَ لهُ قدْ ... واستقربَ الأقصَى فثَمَّ لهُ هُنَا (١٠٨)

فأنت ترى أنَّ أبا الطيب وصف ممدوحه بأنَّه ماضي الإرادة ، نافذ العزم ، وأنَّه : " إذا نوى أمرا ، فكأنَّما يسابق نيَّته " (١٠٩) ، وذلك بتشبيهه (سوف) التي هي للاستقبال بـ (قد) التي هي للماضي ، و (ثَمَّ) التي هي للبعيد بـ (هنا) التي هي للقريب ، ومثل هذا معنى وتوظيفا لمصطلحات النحو ، قوله يمدح سيف الدولة :

(من الطويل)

إذا كانَ ما تنويهِ فعلاً مضارعاً ... مضَى قبلَ أنْ تُلقَى عليهِ الجوازمُ (١١٠)

وقوله من قصيدته التي رثى بها فاتكا : (من البسيط)

مَن اقتضَى بسوَى الهنديِّ حاجتَهُ ... أجابَ كلَّ سؤالٍ عنْ هلٍ بلِمِ (١١١)

فانظر كيف شبَّه من يطلب حاجته بغير السيف ، بمن يجيب سائله عن سؤاله ، هل : " أدركتَ حاجتكَ ؟ قال : لم أدركها " (١١٢) ، ومن ذلك قوله : (من البسيط)

حولِي بكلِّ مكانٍ منهُمُ خِلَقٌ   تخطِي إذا جئتَ في استفهامِها بِمَن (١١٣)

فأبو الطيب لم يقل : هؤلاء كالبهائم صراحة ، ولكنَّه دلَّ على ذلك بتوظيفه مصطلحا نحويّاً ، فمن المعلوم أنَّ الاستفهام عن العاقل يكون باسم الاستفهام (مَنْ) ، أمَّا غير العاقل فيُستفهم عنه باسم الاستفهام (ما) .

ومع أنَّ مثل هذه المحاولات ، تسجِّل للشاعر موطئ قدم في استكشاف أساليب جديدة في التشبيه ، نجد أنَّ ابن سنان الخفاجيّ ، يعدُّ ذلك من عيوب الشاعر (١١٤) ، وسايره بعض دارسي شعر الشاعر في العصر الحديث (١١٥) ، إمعانا في التنكُّر لفنِّ الشاعر ، وجريا على سُنَّة مناصبة العداء له .

وشاعر في وزن أبي الطيب لا بدَّ أن يؤمن بأهميَّة الاستعارة في الشعر ، وسيادتها على أنواع المجاز ، فهي : " علامة العبقريَّة المميَّزة " (١١٦) ، وتأتي أهميَّتها من أنَّها انحراف في بنية اللغة Deviation (١١٧) ، وعن طريق هذا الانحراف يتحقَّق الانتقال من المعنى المفهوميِّ إلى المعنى الانفعاليِّ (١١٨) ، والسمة المميّزة للاستعارة : " أنَّها تصويريَّة بطبيعتها ، لذلك فهي تخلق ما يسمَّى باللغة التجسيميَّة Figurative Language وليست مغالطة زخرفيَّة ، كما كانت عند البلاغيِّين التقليديِّين " (١١٩) .

وأبو الطيب في استعاراته يفترع ، ويبحث عن الجديد فيها ، لمعرفته بخطر هذا الفنِّ البلاغيِّ في التصوير ، وخلق الشعريَّة ، ولأنَّ الاستعارة تقوم أصلا على التخييل ، فقد : " بلغت الاستعارة في شعر المتنبي النهاية في الإشارة والرمز " (١٢٠) ، وإذا كان أبو الطيب قد آمن بتباعد طرفي التشبيه بوصفه أساسا في خلق صوره الشعريَّة ، فمن باب أولى أن يؤمن بهذا الأساس في الاستعارة ، لأنَّ الاستعارة أسمى من التشبيه ، وفيها ما فيها من إمكان التعبير عن وثبات الخيال بما ينسجم وروح التمرُّد عند الشاعر ، وخروجه على المألوف من الصور .

وتطلَّع أبو الطيب ــ وهو الذي ضرب بجناحيه في كلِّ أفق ــ إلى أن يبتكر في استعاراته ، وهنا بدأت معركة مع النقاد ، ومن أبياته التي أثارت هذه المعركة قوله في رثاء خولة أخت سيف الدولة : (من البسيط)

مسرَّةٌ في قلوبِ الطِّيبِ مفرقُها   وحسرةٌ في قلوبِ البيضِ واليَلَبِ (١٢١)

فمع أنَّ القاضي الجرجانيَّ عدَّ هذه الاستعارة سائغة ومقبولة (١٢٢) ، نجد الثعالبيَّ يقول : " جعل للطيب واليلب قلوبا .. وهذه استعارات لم تجرِ على شبه قريب ولا بعيد ، وإنَّما تصحُّ الاستعارة وتحسن على وجه من الوجوه المناسبة ، وطرق من الشبه والمقاربة " (١٢٣) ، وواضح أنَّ الثعالبيَّ ينطلق من فكرة عمود الشعر ، وهي فكرة استهوت الكثير من بلاغيِّي ونقاد الشعر العربيِّ القديم (١٢٤) ، بل وجدت من النقاد المحدثين من يؤمن بها ، ويدافع عنها (١٢٥) ، فالثعالبيُّ ومن سايره ينطلقون في نقدهم من التماسهم المقاربة والمناسبة بين المستعار له والمستعار منه ، وهو موقف يحول دون اكتشاف الشاعر علاقات جديدة بين الألفاظ ، وفي ذلك تعطيل للإبداع .

وعلى الرغم من قتامة هذا الموقف الاتّباعي ، يرتفع صوت الواحديِّ الذي قال : " واستعار لها قلوبا لمَّا وصفها بالسرور والحسرة " (١٢٦) ، كما نسمع صوت ابن المستوفيِّ الذي قال : " لمَّا كان الطيب أنواعا جعل لكلِّ نوع قلبا " (١٢٧) . ومن أمثلة استعارات الشاعر ، قوله في النسيب مفتتحا إحدى قصائده : (من الكامل)

في الخدِّ أنْ عزمَ الخليطُ رحيلا   مطرٌ تزيدُ بهِ الخدودُ مُحولا (١٢٨)

فمع أنَّ هذا المطلع يعدُّ من مطالع قصائده الجيِّدة ، تجد الصاحب بن عبّاد يقول : " فالمُحول في الخدود من البديع المردود " (١٢٩) ، ولقد أراد الشاعر نقض الصورة المألوفة لما يُوجبه نزول المطر من خصب ، واخضرار عشب ، بصورة جديدة قوامها

المطر الجديد (الدمع) ، وما يوجب جريانه على الخدود ، من شحوبها واصفرارها وزوال رونقها وهو ما عبَّر عنه بالمحول : " فكان الدمع مطرا بخلاف المطر صنيعا " (١٣٠) . ومن ذلك قوله في قصيدة مدح في صباه :
(من الطويل)

أليسَ عجيباً أنَّ وصفَكَ معجزٌ وأنَّ ظنونِي في معاليكَ تظلعُ (١٣١)

ويصف الحاتميُّ ــ في مناظرته المزعومة ــ الاستعارة في هذا البيت بأنَّها قبيحة (١٣٢) ، ولئن كان الحاتميُّ متحاملا على الشاعر بدوافع شخصيَّة من الوزير المهلبيِّ ، زاعما أنَّه ناظره ، وانتصر عليه ، فإنَّ ناقدا في حجم د . محمَّد مندور لا يمكن أن يُعذر في دفاعه عن رأي الحاتميِّ هذا (١٣٣) ، إلاّ على افتراض أنَّ مندوراً يُؤمن بل ويدافع عن أفكار نقديَّة قديمة أثبت الزمن بطلانها ، وأنَّها غير مطلقة ، فاستعارة الظلع للظنون لا يمكن أن تكون قبيحة نافرة ، إلاّ إذا نظرنا إليها بمنظار عقيم كمنظار عمود الشعر .

وقد يجنح أبو الطيب إلى قلب الصورة التقليديَّة القديمة ، فيخرق ما اعتاده وألفه الناس من معانٍ وصور ، مدلاً بذلك عن تمرُّده على معنى استقرَّ في أذهان الناس ، فإذا به يعرضه في صورة مخالفة للمألوف ، وهو ما سمَّاه القدماء بإغراب المعنى أو الصنعة ، ومن أمثلة ذلك قوله في وصف الجيش : (من الطويل)

سحابٌ مِنَ العِقبانِ يزحفُ تحتَها سحابٌ إذا استَسقَتْ سقتْها صوارمُهْ (١٣٤)

فأساس الصورة في هذا البيت ليس مبتكرا ، بل لاكته ألسن الشعراء قبله ، ولكنَّ موطن الغرابة في صورة أبي الطيب ، هي في خروجها على المألوف ، إذ : " جعل الأسفل يسقي الأعلى إغرابا ، لأنَّه يعكس ما جرت عليه العادة من أنَّ الأعلى هو الذي يسقي الأسفل " (١٣٥) ، ولم ترُق الصورة الجديدة ــ بطبيعة الحال ــ لخصوم الشاعر ، فقال العميديُّ : " ولم يُسمع بأنَّ السحابة تسقي ما فوقها إلاّ عن طريق القلب والعكس ، وأراد الاستطعام فجعله استسقاء " (١٣٦) ، وقد كفانا العكبريُّ مؤونة الردِّ عليه فقال : " أمَّا إسقاء السحاب ما فوقه .. فإنَّه لم يجعل الجيش سحابا في الحقيقة ، فيمتنع إسقاؤه لما فوقه ، وإنَّما أقامه مقام السحاب ، لأنَّه طبق الأرض لكثرته وتزاحمه ، وغطّاها كما يغطِّي السحاب السماء .. ولمَّا جعله سحابا جعله يُستسقَى فيسقي " (١٣٧) ، فأنتَ ترى أنَّ الشاعر قد هشَّم الصورة القديمة ، وأقام على أنقاضها صورة جديدة هي من ابتكاره : " فصار كأنَّه المبتدع لهذا المعنى دون غيره " (١٣٨) ، وهو : " لم يبتكر أصل المعنى ، ولكنَّه ألمَّ بهذا المعنى القديم اليسير ، فاستثمره أحسن استثمار ، وارتفع به إلى جوهر الشعر ، واستطاع أن يروع سامعيه وقارئيه بالتعبير والتصوير جميعا " (١٣٩) ، وهذا يعني أنَّ الشاعر لا يستسلم للمعاني الموروثة بل يحاول أن يُحدث خرقا فيها بما ينسجم ورؤياه .

ولم يكن التضادُّ في شعر أبي الطيب فنّاً بديعيّاً ، يلجأ إليه الشاعر ليزخرف به أشعاره ، أو ليسدَّ به نقصا أو عجزا في فنّه ، وإنَّما أصبح مذهبا وأسلوبا يعتمد عليه الشاعر في رسم الصور في شعره : " ولعلَّ سيادة الطباق البلاغيِّ في شعره ، تمثّل حالة نفسيَّة ، قد تعدُّ جزءا من تمرُّده " (١٤٠) ، إذ لا تخلو أيَّة قصيدة له من استثماره لهذا الفنِّ البديعيِّ للتعبير عن تجاربه وخيباته ، واصطدام الطموح بالواقع ، والأمل باليأس ، والنجاح بالإخفاق ، حتَّى أصبح التضادُّ لديه مظهرا من مظاهر نبوغه (١٤١) ، سابقاً أصحاب الشعريَّة حين عدُّوه أحد تجسُّدات الفجوة : مسافة التوتر (١٤٢) ، لما يحتمله التضادُّ من عنصر المفاجأة والمباغتة .

وتبدو أهميَّة التضادِّ في شعر أبي الطيب بتوظيفه له في التعبير عن مفارقات العصر وتناقضاته ، وأنَّ شعر الشاعر عبَّر عن علاقة متفاعلة بينه وبين مجتمعه المضطرب ، وعصره ذي الأحداث السياسيَّة والفكريَّة والحربيَّة (١٤٣) ، فكان التضادُّ يجسِّد تلك السخرية المريرة من الواقع المريض ، حين تتحطَّم على صخرته الآمال والأحلام : (من الكامل)

ذو العقلِ يشقى في النعيمِ بعقلِهِ   وأخو الجهالةِ في الشقاوةِ ينعمُ (١٤٤)

ولأنَّ التضادَّ عند أبي الطيب يُولد من المعنى ، لا من الناحية الشكليَّة لألفاظ التضادِّ نفسه ، فقد أوقعه ذلك أحيانا في خلاف مع بعض شارحي ديوانه ، والنقاد القدماء ، والمحدثين المتزمّتين ، في مقابلة اللفظة باللفظة ، دون النظر إلى السياق الذي ورد فيه التضادُّ ، وما يُمكن أن تؤدِّيه اللفظة التي اختارها الشاعر من معنى ، ومن ذلك قوله في قصيدته الاعتذاريَّة لسيف الدولة : (من المتقارب)

فلَوْ خُلقَ الناسُ مِنْ دهرِهُمُ   لكانوا الظلامَ وكنْتَ النهارا (١٤٥)

قال ابن جنّي : " لو أمكنه أن يقول : لكانوا الظلام وكنتَ الضياء ، أو الليل وكنتَ النهار ، لكان أحسن في التطبيق " (١٤٦) ، وقال العكبريُّ : " يمكنه لكانوا الليالي والوزن مستقيم " (١٤٧) ، ونقد كهذا ينظر إلى اختيار الشاعر لألفاظه في ضوء الاعتبارات البلاغيَّة الثابتة المقنَّنة سلفاً ، ولم يرد في خلدهما ، أنَّ الشاعر إنَّما اختار اللفظة الدالة على إطباق السواد الدامس (الظلام) الذي لا يخالطه نور البتَّة ، مدلاً بذلك على جهامة أخلاق الناس ، مشيرا إلى ظلام نفوسهم ، مستثنيا الممدوح من ذلك ، ولا يُمكن أن تؤدِّي لفظة (ليل) هذا المعنى ، لأنَّ الليل رمز لراحة الإنسان وأنسه ، ولاشتماله على ضوء القمر ، أو أيِّ نور آخر ، ومن هنا فإنَّ التضادَّ عند الشاعر هو تضادُّ المعنى أو الصورة ، وليس تضادَّ الألفاظ .

ولم يحاول النقد القديم في أحيان كثيرة ، تجاوز المُعطى البلاغيِّ الشكليِّ إلى الكشف عن حركة المعنى داخل التضادِّ ، فقد قال الثعالبيُّ عن بيت الشاعر : (من البسيط)

أزورُهمْ وسوادُ الليلِ يشفعُ لِي   وأنثنِي وبياضُ الصبح يُغرِي بي (١٤٨)

" هذا البيت أمير شعره ، وفيه تطبيق بديع ، ولفظ حسن ، ومعنى بديع جيِّد ، وهذا البيت قد جمع بين الزيارة والانثناء (والانصراف) ، وبين السواد والبياض ، والليل والصبح ، والشفاعة والإغراء ، وبين (لي) و (بي) " (١٤٩) ، فكأنَّ فرادة هذا البيت تعود إلى قدرة الشاعر على تحقيق أكبر نسبة من الألفاظ المتضادَّة في بيت واحد ، وهو نقد شكليٌّ يصدر الحكم تبعا لأحكام مُقرَّة سلفا ، ولم يستطع شرّاح الديوان التخلُّص منه ، فهذا آخر شارح للديوان ينهج النهج الشكليَّ نفسه في إحصاء المطابقات الخمس ، واصفا البيت : " إنَّه من معجزات المتنبي " (١٥٠) ، ولم يكن همُّ أبي الطيب حشد كل هذه المطابقات لغرض التباهي بعددها ، بقدر ما كان التضادُّ عنده أسلوبا للكشف عن التناقض ، وجدليَّة الصراع في هذه الحياة : " وعلى هذا الأساس يصبح التقابل الحقيقيُّ الذي أقام عليه بناء ذلك البيت هو التقابل بين عنصري القوَّة والضعف ، حين يتمثَّلان في حياة الإنسان ، فسواد الليل عنده تجسيم مألوف لمرحلة الشباب في حياة الإنسان ، وبياض الصبح تجسيم مألوف لديه كذلك لمرحلة الشيخوخة " (١٥١) ، فالشاعر إذن وظَّف التضادَّ توظيفا رمزيّاً للصراع بين مرحلتين في حياة الإنسان .

ومن الصور الشهيرة لجدليَّة الصراع بين الإيجاب والسلب ، قوله في قصيدة رثاء : (من الطويل)

سُبِقنا إلَى الدنيَا فلوْ عاشَ أهلُها   مُـنعْنا بهَا مِـنْ جيئةٍ وذُهوبِ
تمـلَّكَها الآتِـي تملُّـكَ سـالـبٍ   وفارقَها الماضِي فراقَ سليبِ (١٥٢)

فالموت وهو نقيض الحياة ضمان لبقائها واستمرارها ، لأنَّ خلود الإنسان يسلب حقَّ الحياة من الذين لم يروا النور بعد ، وطرفا الصراع في تحوُّل مستمر ، فهذا (الآتي) سيصير يوما ما (ماضيا) ، والمسألة لا تعدو مجرَّد زمن !

وأدرك أبو الطيب برؤياه الشعريَّة حركة الأضداد وتحوُّلاتها (١٥٣) ، فمن أمثلة التحوُّل : انقلاب السلب إلى إيجاب ، كقوله في إحدى سيفيّاته : (من الطويل)

بذا قضَتِ الأيامُ ما بينَ أهلِها   مصائبُ قومٍ عندَ قومٍ فوائدُ (١٥٤)

فالسالب في البيت تمثّل في لفظة (مصائب) ، وقد انقلب إلى إيجاب متمثّلا في لفظة (فوائد) . أو انقلاب الإيجاب إلى سلب ، كقوله في رثاء خولة : (من البسيط)

وإنْ سَرَرْنَ بمحبوبٍ فَجعْنَ بهِ   وقدْ أتيْنَكَ في الحالينِ بالعجَبِ (١٥٥)

فالإيجاب هو (السرور) تراه قد انقلب إلى سلب (الفجيعة) .

وربَّما قادته موهبته لكي تجيء بعض تضادَّاته مسايرة للقاعدة الرياضيَّة التي تقول : (سالب × سالب = إيجاب) ، أو القاعدة النحويَّة في أسلوب القصر بالجمع بين النفي والاستثناء ، فيكون نفي النفي إثباتا ، ومن ذلك قوله مفتخرا بنفسه في قصيدة مدح : (من الكامل)

وإذا أتتْكَ مذمَّتِي مِنْ ناقصٍ   فَهيَ الشهادةُ لِي بأنِّي كاملُ (١٥٦)

فـ (المذمَّة) هي سلب ، تصدر عن (الناقص) وهو سلب أيضا ، وينتج من التقاء هذين السلبين قيمة ايجابيَّة هي (الكمال) . ودلَّ أبو الطيب في فهمه للتضادِّ على إمكان اجتماع طرفيه ، وتوحُّدهما على نحو ما ، من ذلك قوله في قصيدة مدح بها ابن العميد : (من الكامل)

وترَى الفضيلة لا ترُدُّ فضيلة   الشمسُ تشرقُ والسحابَ كَنَهْوَرَا (١٥٧)

وقد تعجب كيف يجتمع إشراق الشمس مع تكاثف السحاب ؟ : " والضدَّان مختلفان لا مُؤتلفان ، ومُعتقبان لا مُلتقيان " (١٥٨) ، لكنَّهما اجتمعا في الممدوح ، فهو مستبشر الوجه ، جميله (إشراق الشمس) ، وهو كثير الخير ، عميمه ، (تكاثف السحاب) ، وهكذا اجتمع الضدَّان في ابن العميد .

وربَّما قاده قلقه إلى هذا اللون من توحُّد الأضداد لديه ، يقول في النسيب : (من الطويل)

وبينَ الرضَا والسُخْطِ والقربِ والنوَى   مَجالٌ لدمع المقلةِ المُترقْرقِ (١٥٩)

فهو يبكي دهره ، ودموعه لا تفارقه : في الرضا خوفا من سخط قادم ، وفي القرب خوفا من بُعد تخبِّئه الأيَّام !

وهكذا استطاع أبو الطيب بما أُوتي من موهبة شعريَّة ، وثقافة واسعة ، وتجربة مريرة ، أن يضع بصمات واضحة له على الشعر العربي ، فيُلغي بعض الحدود التي أقرَّها النقاد القدماء بين فنون الشعر ، وأن يأتي بنغمات جميلة في إيقاع مفرداته ، وحسن تقسيماته ، وبُنى تراكيبه الشعريَّة ، وفي استثمار فنون البيان والبديع ، وما فاض به إبداعه من صور مدهشة فيها من العنف والتمرُّد ، ما جعل شعره ذا فاعليَّة ، كان له حتَّى اليوم في الشعر العربيِّ أبلغ الأثر .

هوامش المبحث الثاني

(١) نظرية الأدب ، ٢٠٥ .
(٢) ينظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٤٩ .
(٣) فصول ، (ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي) ، د . عبدة بدوي ، العدد الثاني ، ١٩٨٤ ، ١٩٧ .
(٤) العرف الطيب ، ٣٨٠ .
(٥) البنية الموسيقية لشعر المتنبي ، (رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة) ، ٧ .
(٦) العرف الطيب ، ٥٤٨ .
(٧) م . ن ، ٤٠٢ .
(٨) أبو الطيب المتنبي ، فؤاد أفرام ، ٧٨ .
(٩) العرف الطيب ، ٤١ .
(١٠)ذهب د . عبد الفتاح صالح إلى أن الشاعر استعمل في هذين البيتين إيقاع تكرار الدال فقط ، متغافلا عن إيقاع تكرار الميم ، ينظر : لغة الحب ، ٣١٢ .
(١١)ينظر : المثل السائر ، تحقيق د . أحمد الحوفي ، و د. بدوي طبانة ، ١٣٣/١ .
(١٢)لغة الحب ، ٣١٥ .
(١٣)العرف الطيب ، ٣٤١ . وتنظر قصيدة الشاعر في : م . ن ، ٣٠٨ : (من الطويل)
إذا كان مدح ، فالنسيب المقدم   أكل فصيح قال شعرا متيم
فهي مثال جيد لدراسة التكرار اللفظي .
(١٤)المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٢/ ٥١٢ .
(١٥)العرف الطيب ، ١٧٩ .
(١٦)م . ن ، ٢١٤ .
(١٧)م . ن ، ٥٠٢ .
(١٨)الشعر والتجربة ، ٢٣ .
(١٩)العرف الطيب ، ٤٨٦ .
(٢٠)م . ن ، ١٩٥ .
(٢١)م . ن ، ٤٠١ .
(٢٢)م . ن ، ١٣ . ورواية الديوان : (ترابه كلاب .. البيت) بحذف (في) ، ولعله خطأ طباعي .
(٢٣)مع المتنبي ، ١١٤/١ .
(٢٤)العرف الطيب ، ٥٥٠ .
(٢٥)أبو الطيب المتنبي ، فؤاد أفرام ، ٧٨ .
(٢٦)العرف الطيب ، ٣١٩ .
(٢٧)م . ن ، ١٩٧ .
(٢٨)ينظر : الكشف عن مساوئ المتنبي ، ٢٥٧ . ، ملحق بالإبانة عن سرقات المتنبي .
(٢٩)م . ن ، ٣٣٠ .
(٣٠)معجز أحمد ، ٢١٣/٣ .
(٣١)ينظر : الفتح على أبي الفتح ، ١٠٢ .
(٣٢)سر الفصاحة ، ١١٤ .
(٣٣)تنظر : فصول ، (ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي) ، د . عبدة بدوي ، العدد الثاني ، ١٩٨٤ ، ١٩٧ .
(٣٤)عن ابن فورجة ، ينظر : شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٢٧٧ .
(٣٥)المثل السائر ، تحقيق د . أحمد الحوفي و د . بدوي طبانة ، ٢٧٤/٣ .
(٣٦)شرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، ٣٣٩/٣ . . أما رواية ابن جني التي نقلها اليازجي فهي : (أطويل طريقنا أم يطول) ، ينظر : العرف الطيب ، ٤٥٦ .
(٣٧)المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا ، ٣٠٩ . وينظر : شعر المتنبي قراءة أخرى ، ١٢٣ .
(٣٨)العرف الطيب ، ٩٦ .
(٣٩)ينظر : المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس ، (صيغة التفضيل في شعر المتنبي) ، د . شكري محمد عياد ، ١٣٩ .
(٤٠)العرف الطيب ، ١٧٠ .
(٤١)م . ن ، ٢٠٥ .
(٤٢)ينظر : يتيمة الدهر ، ٢١٠/١ .
(٤٣)م . ن ، ٢١٢/١ .
(٤٤)العرف الطيب ، ٣٥١ .
(٤٥)م . ن ، ٥٢٣ .
(٤٦)م . ن ، ٥٢٣ .
(٤٧)م . ن ، ٣٣٥ .
(٤٨)العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ٢٦/٢ .
(٤٩)العرف الطيب ، ٣٦٧ .
(٥٠)م . ن ، ١٠٧ .
(٥١)شعر المتنبي قراءة أخرى ، ٥٧ .
(٥٢)الواضح في مشكلات شعر المتنبي ، ٢٧ .
(٥٣)العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ١٣٣/١ .

(٥٤)الثقافة ، (الشعر بين أبي تمام والمتنبي والمعري) ، د . علي الزبيدي ، العدد الخامس ، ١٩٧٥ ، ٥٠ .
(٥٥)حصاد الهشيم ، ١٤٢ .
(٥٦)ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام ، ٣١٥ .
(٥٧)العرف الطيب ، ٣٢٤ .
(٥٨)البيان والتبيين ، ٩٧/١ .
(٥٩)لغة الحب ، ٣١٩ .
(٦٠)العرف الطيب ، ٥٦٧ .
(٦١)م . ن ، الفصل الذي كتبه المؤلف في خاتمة شرحه ، ٦٥٩ .
(٦٢)م . ن ، ٦٥٩ .
(٦٣)م . ن ، ٢٣ .
(٦٤)ينظر : معجز أحمد ، ١٠٢/١ ، والتبيان في شرح الديوان ، ٣٣٣/٢ .
(٦٥)العرف الطيب ، ٢٧١ .
(٦٦)شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٣٨٩ .
(٦٧)العرف الطيب ، ٥٧٨ .
(٦٨)م . ن ، ٣٣١ .
(٦٩)معجز أحمد ، ٢١٦/٣ ، وينظر : العرف الطيب ، ٣٣١ ، وشرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، ٥٣/١ .
(٧٠)من أسرار اللغة ، ٣٣٣ .
(٧١)دلائل الإعجاز ، ١٣٧ .
(٧٢)العرف الطيب ، ١٢٢ .
(٧٣)فن المتنبي بعد ألف عام ، ٧٨ .
(٧٤)العرف الطيب ، ٤٥٣ .
(٧٥)شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٥٩٠ .
(٧٦)العرف الطيب ، ٣٨ .
(٧٧)م . ن ، ٤٠١ .
(٧٨)م . ن ، ١٦٣ .
(٧٩)ينظر : سر الفصاحة ، ١٢٥ .
(٨٠)العرف الطيب ، ٥٣٣ .
(٨١)الفسر (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي) ، ٢١/١ .
(٨٢)شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٣ .
(٨٣)المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس ، (حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب) ، د . عز الدين إسماعيل ، ١٧١ .
(٨٤)ينظر : عيار الشعر ، ١٧ .
(٨٥)أسرار البلاغة ، ١٤٦ .
(٨٦)العرف الطيب ، ٢٠٤ .
(٨٧)الصورة المجازية في شعر المتنبي ، (رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة) ، ٤٩ .
(٨٨)العرف الطيب ، ٥٥٤ .
(٨٩)م . ن ، ٩٦ .
(٩٠)عن ابن جني ، ينظر : الفتح على أبي الفتح ، ٣٠٥ ، وينظر : شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ١٦١ .
(٩١)العرف الطيب ، ١١٠ .
(٩٢)م . ن ، ١٣٩ .
(٩٣)سر الفصاحة ، ٤٩ .
(٩٤)عن ابن جني ، ينظر : شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٢١٧ . وشرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، ٤٢١/٣ .
(٩٥)يتيمة الدهر ، ١٩٦/١ ، وقد أورد أمثلة لتشبيهات الشاعر دلت على قدرته على التذوق لا على النقد والتحليل .
(٩٦)العرف الطيب ، ٤٥٢ .
(٩٧)الصورة المجازية في شعر المتنبي ، (رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة) ٦١ .
(٩٨)العرف الطيب ، ٢٦١ .
(٩٩)ينظر : الإبانة عن سرقات المتنبي ، ٩٦ ، وشرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٣٧٣ ، والعرف الطيب ، ٢٦٢ ، وشرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، ٥٥/٤ .
(١٠٠) مع المتنبي ، ٣٥١/٢ .
(١٠١) ينظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ١٢١ ، والمثل السائر ، تحقيق د . أحمد الحوفي و د . بدوي طبانة، ٩/٢ ، وخزانة الأدب وغاية الأرب ، ٩٣ ، ومع المتنبي ، ٣١٩ ، وأمراء الشعر في العصر العباسي ، ٣٦٠ .
(١٠٢) العرف الطيب ، ٥٢٣ .
(١٠٣) م . ن ، ١٤٠ .
(١٠٤) ينظر : خزانة الأدب وغاية الأرب ، ١٨٢ .
(١٠٥) العرف الطيب ، ٢٠٠ .
(١٠٦) شعر المتنبي قراءة أخرى ، ٧٥ ، وتنظر : الصورة المجازية في شعر المتنبي ، ١٦٤ .
(١٠٧) ينظر : يتيمة الدهر ، ١٩٩/١ .
(١٠٨) العرف الطيب ، ١٥٣ .
(١٠٩) يتيمة الدهر ، ١٩٩/١ .

(١١٠) العرف الطيب ، ٤٠٣ .
(١١١) م . ن ، ٥٤٠ .
(١١٢) عن ابن جني ، ينظر : الفتح على أبي الفتح ، ٣٢٠ .
(١١٣) العرف الطيب ، ١٧٠ .
(١١٤) ينظر : سر الفصاحة ، ١٩٦ .
(١١٥) ينظر : المتنبي وشوقي ، ٩٢ و ١٦٢ .
(١١٦) في الشعرية ، ١٢٢ . وينظر : م . ن ، ١٢٩ .
(١١٧) ينظر : م . ن ، ١٤٠ .
(١١٨) ينظر : بنية اللغة الشعرية ، ٢٠٥ .
(١١٩) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، ٢٤ ، وينظر : مصدره .
(١٢٠) نقاط التطور في الأدب العربي ، ١٥٢ .
(١٢١) العرف الطيب ، ٤٦٣ .
(١٢٢) ينظر : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ١٤٦ .
(١٢٣) يتيمة الدهر ، ١٧٨/١ .
(١٢٤) ينظر : سر الفصاحة ، ١٤٤ .
(١٢٥) ينظر : النقد المنهجي عند العرب ، ٣٠٠ . والمتنبي وشوقي ، ١٥٨ .
(١٢٦) شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٦٠٩ .
(١٢٧) النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام ، ٥٦/٤ .
(١٢٨) العرف الطيب ، ١٤٥ .
(١٢٩) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، ٥٩ . وينظر: الفتح على أبي الفتح ، ٢٥٤ . والنص عنده : (.. من البديع المرذول) .
(١٣٠) الفتح على أبي الفتح ، ٢٥٤ .
(١٣١) العرف الطيب ، ٢٧ .
(١٣٢) تنظر : الرسالة الحاتمية ، المطبوعة في ذيل (الإبانة عن سرقات المتنبي) ، ٢٥٧ .
(١٣٣) ينظر : النقد المنهجي عند العرب ، ١٩٤ .
(١٣٤) العرف الطيب ، ٢٦٥ .
(١٣٥) شرح مشكل أبيات المتنبي ، ١٩٦ .
(١٣٦) الإبانة عن سرقات المتنبي ، ٦٤ .
(١٣٧) التبيان في شرح الديوان ، ٣٣٨/٣ .
(١٣٨) الصبح المنبي ، ٧٤ .
(١٣٩) مع المتنبي ، ٣٦٧/٢ .
(١٤٠) آفاق عربية ، (التمرد والالتزام في حياة المتنبي وشعره) العدد ٧ ، ١٩٨٥ ، ٩٠ .
(١٤١) ينظر : أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، ٩١ .
(١٤٢) ينظر : في الشعرية ، ١٠٢ .
(١٤٣) تنظر : آفاق عربية ، (التمرد والالتزام في حياة المتنبي وشعره) ، ٨٦ .
(١٤٤) العرف الطيب ، ٦٣٠ .
(١٤٥) م . ن ، ٣٨١ .
(١٤٦) عن ابن جني ، ينظر : التبيان في شرح الديوان ، ٩٦/٢ .
(١٤٧) التبيان في شرح الديوان ، ٩٦/٢ .
(١٤٨) العرف الطيب ، ٤٨١ .
(١٤٩) يتيمة الدهر ، ١٥٣/١ .
(١٥٠) شرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، ١٨٨/١ .
(١٥١) المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس ، (حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب) ، د . عز الدين إسماعيل ، ١٦٩ .
(١٥٢) العرف الطيب ، ٣٣١ .
(١٥٣) ينظر : المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس ، (حركة المعنى في شعر المتنبي بين السلب والإيجاب) ، د . عز الدين إسماعيل ، ١٨٢ وما بعدها .
(١٥٤) العرف الطيب ، ٣٣٠ .
(١٥٥) م . ن ، ٤٦٥ .
(١٥٦) م . ن ، ١٨٤ .
(١٥٧) م . ن ، ٥٧١ .
(١٥٨) شرح مشكل أبيات المتنبي ، ٣٥٨ . وينظر : شرح ديوان المتنبي ، ٧٤٠ .
(١٥٩) العرف الطيب ، ٣٥٨ .

الفصل الثاني
فاعليّة المظاهر الموضوعيّة لشعر المتنبي في الشعر العربيّ
المبحث الأول
فاعليّة مظاهر العنف في الشعر العربيّ
١ ـ النزعة الحربيّة
٢ ـ النزعة الحكميّة
٣ ـ النزعة البدويّة
المبحث الثاني
فاعليّة مظاهر التمرّد الموضوعيّة في الشعر العربيّ
١ ـ لغة الغزل في غير الغزل
٢ ـ الفخر بالنفس أمام الممدوح

المبحث الأول
فاعليَّة مظاهر العنف في الشعر العربيِّ
١ـ فاعليَّة النزعة الحربيَّة :
أبو فراس الحمدانيّ :
لعلَّ من مظاهر العنف الموضوعيَّة في شعر أبي فراس الحمدانيِّ ـ وهو الشاعر الفارس ـ تلك النزعة الحربيَّة التي امتزجت مع فنونه الشعريَّة ، ويأتي في مقدمة تلك الفنون فنُّه الغزليُّ ، يقول أبو فراس : (من الطويل)

وفِي كِلَّتَيْ ذاكَ الخباءِ خريدةٌ لهَـا مِنْ طعانِ الـدارعِـينَ ستائرُ
تـقولُ إذا ما جئـتُـها مـتدرِّعاً : أزائرُ شوقٍ أنتَ أمْ أنـتَ ثائـرُ ؟
وكمْ ليلةٍ خضْتُ الأسنَّةِ نحوَها ومـا هدأتْ عيـنٌ ولا نامَ سـامرُ !
يـصاحبُنِي فـضْفاضتانِ وصـارمٌ وقلبٌ علـى خوضِ الحتوفِ مؤازرٌ

(١)

فهو : " يصف معشوقته بعزَّة الجانب ، يذود عنها فتية محاربون ، قد جعلوا من دروعهم ورماحهم ستائر لمحبوبته ، وهو وصف قد شاركه فيه المتنبي في كثير من غزليّاته " (٢) ، بل سبقه إليه ، قال أبو الطيب من قصيدة يعود تأريخها إلى مرحلة مبكِّرة من حياته الشعريَّة : (من الطويل)

دِيارُ اللواتِي دارُهُنَّ عزيــزةٌ   بطُولَى القَنا يُحفظْنَ لا بالتمائم (٣)

ومن المعروف أنَّ أبا الطيب وفد على البلاط الحمدانيِّ عام ٣٣٧ هـ ، وله من العمر أربعة وثلاثون عاما ، وكانت قد اكتملت تجربته الشعريَّة ، في حين كان أبو فراس الحمدانيُّ آنذاك في مقتبل الشباب ، وله من العمر سبعة عشر ربيعا ، ولعلَّ أبا فراس وجد في هذا الاتّجاه ما ينسجم وما عُرف به من فروسية ، فاطمأنَّ له ، ودبَّج بعض مقدّمات قصائده بلغة الحرب (٤) .

ولم تعدم فنون أخرى غير الغزل آثار هذه النزعة في شعر أبي فراس ، ولنقرأ وصفه لحاله في الأسر ، وحنينه إلى يوم يتمكّن فيه أن يمتطي جواده ، وأن تضرب له خيمة كبيرة ، يقول في روميَّة له : (من الطويل)

تمرُّ الليالِي ليسَ للنفــعِ موضــعٌ   لــديَّ ولا لــلمُـعتــفِـينَ جـنابُ

ولا شُدَّ لِي سرجٌ على ظهرِ سابحٍ   ولا ضُــربَـتْ لِـي بالعــراءِ قِــبابُ

ولا بــرقَتْ لِي في اللقاءِ قواطعٌ   ولا لمعَتْ لِي في الحروبِ حرابُ (٥)

فيذكّرنا بحنين أبي الطيب إلى يوم يسترجع فيه صحَّته فارسا ، وذلك في ميميَّته التي نظمها ، وقد انتابته حمًّى في مصر (٦) ، وما أشبه الإقامة الإجباريَّة لأبي الطيب في حِمى كافور بالأسر الذي عاناه أبو فراس الحمدانيُّ عند الروم !

ولا يفوت أبا فراس أن يمدح سيف الدولة بجنس السيفيَّة (٧) ، يقول أبو فراس : (من الكامل)

يا سيفَ سيفَ الدولةِ الماضي إذا   نَبَتِ السيوفُ وخانَ كلُّ مُصَمِّمِ (٨)

ابن هانئ :

واتَّخذ ابن هانئ الذي عُرف بتشبُّهه بأبي الطيب ــ حتَّى قيل عنه إنَّه متنبي المغرب ــ من النزعة الحربيَّة متَّكأً في غزله ، يقول ابن هانئ : (من الكامل)

فــتكاتُ طرفِكِ أمْ سيوفُ أبيكِ ؟   وكؤوسُ خمرٍ أمْ مراشفُ فيكِ ؟

أجلادُ مُرهفةٍ وفــتكُ مــحاجرٍ ؟   مــا أنــتِ راحمــةٌ ولا أهلــوكِ !

يا بنتَ ذا السيفِ الطويلِ نجادُهُ !   أكَذا يجوزُ الحكمُ في ناديكِ ؟ (٩)

فيذكّرنا بمقدّمة قصيدة أبي الطيب : (من الطويل)

أريقُــــكِ أمْ ماءُ الغمامةِ أمْ خمْرُ   بِفِيَّ بَرُودٌ وهْوَ في كبدِي جمْرُ ؟

أذا الغصنُ أمْ ذا الدِّعصُ أمْ أنتِ فتنة   وذيَّا الذي قبَّلْتُهُ البَرْقُ أمْ ثغْــرُ ؟

رأتْ وجهَ مَنْ أهوَى بليْلٍ عواذلِي   فقُلْنَ نرَى شمساً وما طلعَ الفجْرُ

وأيــنَ التي للسحرِ فـــي لحظاتِــها   سيوفُ ظباها مِنْ دمِي أبداً حُمْرُ ؟ (١٠)

ويُجري د . صفاء خلوصي موازنة بين أبيات القصيدتين ، فيقول : " إنَّ كلا الشاعرين أدخل عناصر الحرب والفروسيَّة في شعره ، ففي شعر المتنبي : (الجمر) و (البرق) و (الموت) و (السيوف التي ظباها من دمه أبدا حمر) ، يقابلها في شعر الأندلسيِّ (فتكات) و (سيوف) و (جلاد مرهفة) و (فتك محاجر) .. و (الرجل الطويل النجاد) .. ولكنَّ كلَّ هذا لم يعوِّض عن القوَّة الكامنة في ألفاظ المتنبي المتأتّية عن طريقة مزاوجة حروفها " (١١) ، ولعلَّ ذلك نابع من طريقة اختيار أبي الطيب لألفاظ متَّزنة إيقاعا ، فقد جعل (الدِّعْص) في مقابل (الغُصْن) ، و (الثَّغْر) في مقابل (البَرْق) ، واختار قافية سلسة ، ورويّاً ذلولا ، ممَّا سهَّل انسيابيَّة الموسيقى الشعريَّة .

وعاب د . منير ناجي هذه النزعة عند ابن هانئ ، وهو ينقد أبياته التي يقول فيها : (من الكامل)

ما بانةُ الوادِي تثنَّى خُوطُها | لـكنَّـها اليَزَنـيَّـةُ السمـراءُ
لم يبقَ طـرْفُ أجردٌ إلاّ أتَى | مِنْ دونِها ، وطِمِرَّةٌ جرداءُ
ومـفاضةٌ مـسرودةٌ وكتيـبـةٌ | مـلمومـةٌ وعجاجةٌ شهباءُ
بانَتْ تثنَّى لا الرياحُ تهـزُّها | دونِي ولا أنفاسِيَ الصُعَداءُ (١٢)

يقول د . منير ناجي : " ونحن نأخذ عليه في غزله مزجه ألفاظ الغزل بألفاظ الحماسة ، ووصف المعارك حتَّى أنَّ الغزل الرقيق يفقد رونقه " (١٣) ، وليس العيب في المظهر الموضوعيِّ نفسه الذي انتهجه الشاعر كما ظنَّ د . منير ناجي ، فقد مرَّت الأمثلة الشعريَّة على ذلك (١٤) ، بل العيب في الأسلوب الذي انتهجه ابن هانئ في مزج الغزل بالحماسة ، حتَّى كدنا نسمع جوّاً حربيّاً مُطبقا ليس من آثار الغزل فيه سوى الشطر الأوّل من البيت الأوّل .

ونلمح هذه النزعة الحربيَّة عند ابن هانئ في موضوع الرثاء ، فهو يقول : (من المتقارب)

ومَن لِي بمثلِ سلاحِ الزمانِ | فأسطُو عليهِ ، إذا مـا سطـا
يجُدُّ بنا ، وهْوَ رَسْلُ العِنانِ | ويُدركُنا وهْوَ دانِي الخُطَى
يـرَى أسهـماً فَنَبـا ما نَـبا | فلمْ يبقَ إلاّ ارْتهافُ الظُبَى
تراشُ فتُرمَى ، فتُنمِي ، فَلا | تــحيدُ وتُـصمِي ولا تدَّرَى (١٥)

فيجعل للزمان سلاحا ، ويذكّرنا بمطلع قصيدة أبي الطيب في رثاء أمِّ سيف الدولة .

السريّ الرقّاء :

على الرغم من أنَّ السريَّ الرقّاء لم يُعرف بفروسيَّته فإنَّ النزعة الحربيَّة بدت واضحة في فنّه الغزليِّ ، إذ يقول : (من الطويل)

يحرِّكْنَ أعطافَ الغليلِ صبابة | إذا حرَّكَتْ أعطافُهُنَّ الغلائِلا
وسلَّتْ ظُبا أسيافِها مُقَلُ الظُبا | فـلسْتَ ترَى إلاّ قـتيلاً وقـاتِلا (١٦)

فيدور حول معنى أبي الطيب : (من الكامل)

وأنَا الذي اجْتلبَ المنيَّةَ طَرْفُهُ | فمَن المُطالبُ والقتيلُ القاتلُ ؟ (١٧)

ونجد هذه النزعة أيضا في شعر السريِّ الرثائيِّ ، قال يعزِّي الأمير عدة الدولـة أبـا تغلب بوالدته : (من الطويل)

نسالمُ هذا الدهرَ وهْوَ لنَا حربُ | ونعـتبُ والأيـَّامُ شيمـتُها العتْبُ
تــهـُمُّ بـنَـا أفـراسُهـا وسيوفُـها | فـلا هذهِ تكْبُـو ولا هـذهِ تـنْبُو
وكنّـا نـعُـدُّ الـمشرفيَّـة والـقَـنا | حصـوناً إذا هزَّتْ بضـاربِها الحرْبُ (١٨)

فتحدَّث عن (الأفراس) و (السيف) و (المشرفيَّة) و (القنا) و (الحرب) في قصيدة رثاء امرأة ، بل إنَّ البيت الأخير احتذاء لمطلع أبي الطيب في رثاء أم سيف الدولة (نعدُّ المشرفية) .

ويبدو أنَّ أسلوب أبي الطيب في استثمار لفظة (سيف) في مديح سيف الدولـة قد استهوى السريَّ ، فهو يقول : (من البسيط)

للهِ سيفٌ تمنَّى السيفُ شيمـتَـهُ | ودولةٌ حَسَنَتْها فخرَها الدولُ (١٩)

وقال أيضا : (من الطويل)

هوَ السيفُ يمضِي في اللقاءِ سميُّهُ | ولكنَّهُ أمضَى غراراً وأصْرَمُ (٢٠)

الشريف الرضيّ :

وقد عرف غزل الشريف الرضيِّ هذا المظهر الموضوعيَّ ، لاسيَّما أنَّـه ينسجم مع روح البداوة التي طغت على حجازيّاته ، يقول الشريف الرضيُّ في بائيَّة له تذكّرنا ببائيَّة لأبي الطيب تتَّفق معها وزنا وقافية : (من الطويل)

ولمّـا أبَى الأضـعـانُ إلاّ فـراقـنا | وللبينِ وعدٌ ليسَ فيهِ كذابُ

رجعْتُ ودمعِي جازعٌ مِنْ تجلُّدِي　　يـرومُ نـزولاً لـلجوَى فيهابُ
وأثقلُ محمولٍ علَى العينِ دمعُها　　إذا بـانَ أحـبابٌ وعـزَّ إيابُ
فمَنْ كانَ هذا الوجدُ يعمرُ قلبَـهُ　　فقلبِيَ مِنْ داءِ الغرامِ خرابُ
ومَنْ لعبَتْ بيضُ الـثغـور بـعقـلِـهِ　　فعندِي أحَرُّ البارِدَين رُضابُ
(٢١)

فهذه الأبيات صورة فريدة من صور الصراع بين الحبِّ والمجد ، وتعيد للأذهان ما قاله أبو الطيب في بائيَّته : (من الطويل)

وغيـرُ فـؤادِي للغوانِي رميَّـةٌ　　وغيرُ بنانِي للزجاجِ ركابُ
تركْنا لأطرافِ القَنا كلَّ شهوةٍ　　فـليسَ لـنا إلاّ بـهنَّ لِعابُ (٢٢)

ويكاد يتَّفق الشاعران في اتّجاههما الغزليِّ ، بطغيان النزعة الحربيَّة عليه ، فقد تملَّكتهما نفسان طموحتان إلى المعالي والمجد .

وفي قصيدته التي رثى بها والدته يقول الشريف : (من الكامل)

لـوْ كانَ يُدفَعُ ذا الحِمامُ بقـوَّةٍ　　لتكدَّسَتْ عُصبٌ وراءَ لوائِي
بمُـدرَّبِينَ عـلَى القِـراعِ تفـيَّأوا　　ظـلَّ الـرماحِ لكلِّ يومِ لقـاءِ
يمشُونَ في حَلَقِ الدروعِ كأنَّهمْ　　صُمُّ الجلامدِ في غديرِ الماءِ
بـبـروقِ أدراعٍ ورعْـدِ صـوارمٍ　　وغَـمامِ قَسْطَـلةٍ ووَبْلِ دماءِ
(٢٣)

فيتحدَّث عن الحرب وأدواتها من : (رماح) و (دروع) و (صوارم) و (غمام قسطلة) في قصيدة رثاء والدته .

مهيار الديلميّ :

لم يكن مهيار الديلميُّ يعيش تجربة فروسيَّة حقيقيَّة كأبي الطيب ، أو مُتخيَّلة كالشريف الرضيِّ ، ولكنَّه التقليد والتلمذة الشعريَّة التي انحدرت إليه من أبي الطيب ، وانتقلت إلى معلّمه الشريف الرضيِّ ، وقد يبدو ديوان مهيار مفتقرا إلى هذه النزعة الحربيَّة ، لكنَّك تقرأ له شعرا : (من الرجز)

ظنَّ غداةَ الخَيْفِ أنْ قدْ سَلِمَا　　لمَّا رأى سهْماً وما أجْرَى دمَا
فـعادَ يـستقـرِي حـشاهُ فـإذا　　فـؤادُهُ مـنْ بـينِها قـدْ عُدِمَا
لـمْ يدرِ مِنْ أينَ أُصيبَ قـلبُهُ　　وإنَّما الرامِي درَى كيفَ رمَى
يا قـاتلَ اللهُ الـعيونَ خُـلِّقَتْ　　جوارحاً فكيفَ صارتْ أسهُمَا
ورامـياً لـمْ يتـحرَّجْ مِنْ دمِي　　مُقتنصاً كيفَ اسْتحلَّ الحُرَمَا (٢٤)

وأنتَ بعد هذا تستطيع أن تتعرَّف على ألفاظ وتراكيب : (رأى سهما وما أجرى دما) ، و (أصيب قلبه) ، و (الرامي درى كيف رمى) ، و (صارت أسهما) ، و (راميا لم يتحرَّج من دمي) .. الخ في أبيات غزليَّة ، ولكنَّها النزعة الحربيَّة التي تأتي لِماما في ديوانه ، ولم تصل إلى ما امتلأ به ديوان أبي الطيب من ضجيج حربيٍّ .

أبو العلاء المعرّي :

وعلى الرغم من فقدان أبي العلاء البصر ، فقد أبدى اهتماما واضحا بهذه النزعة الحربيَّة ، يقول المعرِّيُّ في وصف سُهيل : (من الخفيف)

مستبدّاً كأنَّهُ الفارسُ المُعْـــــــــــكَمُ يبدُو مُـعارِضَ الفُـرسانِ
يُسرِعُ اللمحَ في احْمِرارٍ كمَا تسـْـ　　ـرِعُ في اللمحِ مُقلةُ الغضْبانِ
ضرَّجـــتْهُ دمــاً سيوفُ الأعادِي　　فبكَتْ رحمـــةً لهُ الشِّــعْريانِ
(٢٥)

فهي صورة حربيَّة قادته إليها حمرة لون الكوكب .

وليس من باب المصادفة أن يختار المعرِّيُّ تسمية إحدى وثلاثين مقطوعة وقصيدة مثبتة في آخر ديوان سقط الزند بـ (الدرعيّات)، يقول د . عمر فرّوخ : " إنَّ المعرِّيَّ أراد أن يتَّخذ من الحوم حول وصف الدرع وسيلة إلى طرق موضوعات تتعلَّق بتفضيل المجاهد على القاعد .. وتفضيل الذي ينظر إلى الدنيا بعين الجدِّ على الذي يراها لهوا " (٢٦) ، وبهذا فإنَّ المعرِّيَّ استطاع أن يتَّخذ من الدرع قناعا يُخفي وراءه نفسه ، مدلاً به على ثباته في مواجهة الأحداث ، يقول المعرِّيُّ في وصف درع ، ولم يقصد إلاّ نفسه : (من السريع)

هازئــةٌ بالبيـــضِ أرجـــــاؤُها ساخرةُ الأثناءِ بالأسهُمِ
لوْ أمسكتْ ما زلَّ عن سردِها لأبصِرَ الدارعُ كالشَّيْهَمِ (٢٧)

والصورة تذكّرنا بفؤاد أبي الطيب الذي تزاحمت على غشائه النبال : (من الوافر)

رمانِي الدهرُ بالأرزاءِ حتَّى فـــؤادِي في غشاءٍ مِنْ نبالِ
فصرْتُ إذا أصابـتْنِي سهامٌ تكسَّرَتِ النصـالُ علـى النصـالِ

(٢٨)

ابن زيدون :

ويمتزج بعض غزل ابن زيدون بنزعة حربيَّة ، لا سيَّما إذا كان ذلك الغزل بدويَّ السمات ، يقول في قصيدة : (من الطويل)

وماذا عليها أنْ يُسَنِّيَ وصلُها طِعــانٌ فإنْ لم يُغْنِنا فَـضِرابُ
ألـمْ تـدرِ أنـَّا لا نَراحُ لِـريبةٍ إذا لمْ يُلَمَّعْ بالنجيعِ خِضابُ
ولا ننشقُ العطْرَ النمومَ أريجُهُ إذا لمْ يُشَعْشَعْ بالعجاجِ مَلابُ (٢٩)

ونقرأ له في رثاء والدة المعتضد قوله : (من الطويل)

أصرْفَ الردَى لوْ أنَّ للسيفِ مضرباً لمَا رُعْتنا أوْ أنَّ في القوسِ منزَعَا
فـلوْ كنتَ إذْ ساترْتَ رامَ مُـجاهرٍ ذمارَ الهُدَى كانَ المَحوطَ المُمَنَّعا
يــغيظُ العِتاقَ الجردَ ألاّ ترَى لــها مجالاً فتَعْدُو في المرابطِ خُشـــَّـعَا
وتأنفُ بيضُ الهندِ أنْ ليسَ تنْتضَـى وسمــرُ الـقنـــا ألاّ تــهَــزَّ وتــشْرَعَا

(٣٠)

الأبيورديّ :

ووجد الأبيورديُّ في هذا المظهر الموضوعيِّ ـ وقد أكثر من مفاخراته ، واعتداده بنفسه ـ ما ينسجم وما تتطلَّع إليه نفسه من مجد مزعوم ، ولنسمعه يقول :

(من الوافر)

ذكرْتكِ يا أُميمةُ في مِكَرٍّ بهِ الأعداءُ والموتُ الزؤامُ
وخدُّ الأرضِ يغمُرُهُ نجيعٌ وعينُ الشمسِ يكحلُها قتامُ
ومَنْ يذكرْكِ والأسلاتُ تُدمَى فقدْ أدمَى جوانحَهُ الغرامُ (٣١)

وإذا أراد الأبيورديُّ أن يرثي الملك أحمد معزَّ الدين ، فلن يجد غير أدوات الحرب ، وقد تغيَّر حالها : فالسيوف قلقة ، والرماح راجفة ، وصهيل الخيل قد تحوَّل إلى بكاء : (من الكامل)

نــبأٌ تقـــــاصرَ دونَــهُ الأنــبــاءُ فاسْتمْطِرِ العبراتِ وَهْيَ دماءُ
فالمُـــقرَباتُ خواشعٌ أبصارُها ميلُ الرؤوسِ صهيـلُهُنَّ بكاءُ
والبيضُ تقلقُ في الغُمودِ كمَا التَوَتْ رُقَـشٌ تــبلُّ متــونَها الأنْـداءُ
والسمـــرُ راجـــفـــةٌ كأنَّ كعوبَها تــلوي معـــاقدَها يــدٌ شــلاّءُ

(٣٢)

الطغرائيّ :

وبعض غزل الطغرائيِّ يمتزج بحماسة حربيَّة ، لا سيَّما أنَّ الشاعر كادت تطغى على شعره نزعة بدويَّة ، يقول الطغرائيُّ : (من الكامل)

ولقدْ أقولُ لِمَــنْ يُسدِّدُ سـهمَهُ　　نحوي وأطرافُ المنيَّةِ شُرَّعُ
والموتُ في لحظاتِ أخزرَ طرفُهُ　　دونِي وقلـبِي دونَـهُ يتـقطَّعُ
باللهِ فـتِّـشْ عـنْ فـؤادِي أوَّلاً　　هلْ فيهِ للسهمِ المُسَدَّدِ مَوضِعُ ؟ (٣٣)

فيستعمل ألفاظا وتراكيب : (يسدِّد سهمه) ، و (أطراف المنيَّة شرَّع) ، و (الموت) ، و (قلبي دونه يتقطَّع) ، و (فيه للسهم المسدَّد موضع) .. وهي من معجم قصيدة الحرب في موضع الغزل .

ابن خفاجة :

ويقرُّ ابن خفاجة في خطبة الديوان بانتهاجه أسلوب أبي الطيب : " فيما يشوق ، ويهزُّ ويروق ، من لفِّ الغزل بالحماسة ، وهي من أساليب أبي الطيب ، فمن قولنا في ذلك : (من الكامل)

يغشَى رماحَ اللحظِ أوَّلَ مُقبَلٍ　　ويكرُّ يومَ الحربِ آخرَ مُدبِرِ
فتراهُ بينَ جراحتَينِ لِلـحظةٍ　　مكسورةٍ ولِـعاملٍ مُـتكسِّرِ

ومن ذلك : (من الطويل)

وإنِّي لأغشَى موقفَ البينِ والوغَى　　فتندَى جفونِي عبرةً ويدِي دمَا
وإلاّ فـهذا جـيبُ صـدري مُمـزَّقاً　　بكفِّي وهذا صدْرُ رُمحِي مُحطَّمَا (٣٤)

ولعلَّ ما يؤكِّد هذه النزعة عند ابن خفاجة استعماله لفظة (السيف) : " رمزا للتعبير عن استقامة قامة الحبيبة " (٣٥) ، وأمَّا قول د . إحسان عباس : " وهو (أي ابن خفاجة) أوَّل من أدرك من الأندلسيِّين طريقة أبي الطيب المتنبي ، في لفِّ الغزل بالحماسة وحاكاها " (٣٦) ، فغير دقيق لما رأينا من شعر ابن هانئ وابن زيدون .

وقد يختلُّ هذا المزج للغزل بالحماسة عند ابن خفاجة ، فإذا ما أراد تصوير معركة غراميَّة ، بقوله : (من الكامل)

سلَّتْ عليَّ سيوفَها أجفانُهُ　　فلقيتُهُنَّ مِنَ المشيبِ بمغفَرِ (٣٧)

" يخونه منطق الحياة . فهل سيوف الأجفان لا تعمل عملها في قلب من شاب " (٣٨) ؟ إنَّها صورة مفتعلة تقرأها فتحسّ أنَّ الشاعر لم يُحسن مزج الغزل بالحرب ، ولهذا فإنَّ هذه النزعة الحربيَّة بدت أحيانا عند ابن خفاجة اجترارا للتراث الشعريِّ الحماسيِّ عامَّة (٣٩) ، والمتنبويّ خاصَّة دون معاناة لتجربة معيشة .

وتستهويه هذه النزعة الحربيَّة ، فينقلها إلى فنِّ الوصف ، ولعلَّ صورة ضياء الفجر الذي ينتصر على ظلام الليل ، التي ابتدعها خيال أبي الطيب في قوله : (من الطويل)

لقيتُ بدربِ القُلَّةِ الفجرَ لَقية　　شفَتْ كبدِي والليلُ فيهِ قتيلُ (٤٠)

" تذكَّر ابن خفاجة بالفتح ، فيسمح له خياله بصور حربيَّة قويَّة " (٤١) ، يقول ابن خفاجة : (من الكامل)

وظلامِ ليلٍ لا شهابَ بأفـقِهِ　　إلاّ لِنـصـلِ مُـهنَّـدٍ أوْ لَـهْـذمِ
لاطمْتُ لُبَّتَهُ بموجةِ أشهبٍ　　يرمِي بها بحرَ الظلامِ فـيرتمِي
وكأنَّ ضوءَ الصبحِ رايةُ ظافرٍ　　نفضَتْ بهِ الهيجاءُ نضْحاً مِنْ دمِ (٤٢)

ولا يتردَّد ابن خفاجة ، وهو يصف الشقائق ، في أن يجعل من أزهاره جيوشا تحتلُّ القمم ، يقول ابن خفاجة : (من الكامل)

يا حبَّذا والبَرْدُ يزحفُ بكرةً　　جـيْشا رحيـقٍ دونَـهُ وحريقِ
حتَّى إذا ولَّى وأسلَـمَ عنوةً　　ما شِئتَ مِنْ سهلٍ وذِروةِ نِيْقِ
أخذَ الربيعُ عليـهِ كلَّ ثنيَّـةٍ　　فبـكلِّ مـرقبةٍ لـواءُ شـقيـقِ (٤٣)

ولكنَّ د . مصطفى الشكعة يقول : " وبرغم جمال الصورة التي رسمها ابن خفاجة للشقيق ، إلاّ أنَّها فيها (كذا) ملامح من قول أبي بكر الخالديِّ : (من الوافر)

ولمَّا غازلَتْها الريحُ خِلْنا بهَا جيشَيْ وغَىً يتقاتلان (٤٤)

وليس ذلك بسديد ، فالصورة التي أخذ عنها ابن خفاجة والخالديُّ إنَّما تعود إلى أبي الطيب في وصفه بحيرة طبريَّة : (من المنسرح)

كأنَّها والرياحُ تضربُـها جيشَا وغَىً هازمٌ ومنهزمُ (٤٥)

ابن التعاويذيّ :

وتبدو بعض أصداء هذه النزعة الحربيَّة في شعر ابن التعاويذيِّ الغزليِّ ، من ذلك قوله : (من الكامل)

ولرُبَّ معسولِ المراشفِ واللُّمَى مِنْ دونِهِ سُمْرُ الذوابلِ تعسِلُ

مُتقلِّدٍ عضْبَ المضاربِ خصرُهُ مِنْ حدِّ مضربِهِ أرقُّ وأنحَلُ

كالظبْيِ يومَ السلمِ وَهْوَ لفتكِهِ يومَ الوغَى ليثُ العرينِ المُشْبِلُ (٤٦)

وتسلَّلت هذه النزعة إلى شعره الرثائيِّ ، فما إن يبدأ الشاعر بإظهار عواطفه تجاه المرثيِّ حتَّى يتذكَّر سطوة الموت ، وفشل الأسلحة في دفعه ، يقول ابن التعاويذيِّ في رثاء ابنة السلطان قلج أرسلان بن مسعود : (من الطويل)

فلمْ يُغنِها ما طافَ حولَ خبائِـــها مِنَ السمْهريِّ اللدْنِ والجحْفلِ المجْرِ

ولوْ قُورعَتْ حُمْرُ المنايا وسودُها بمُـرْهفةٍ بيـضٍ وخـطِّيَّـةٍ سُمْرِ

لـقارعَ عنـهَا بالـصوارمِ والـقَـنا أبٌ نافذُ السلطانِ مُمْتثَلُ الأمْرِ (٤٧)

ابن سناء الملك :

وخضع غزل ابن سناء الملك لهذا المظهر الموضوعيِّ ، وأكثر من الصور الحربيَّة في غزله ، ولنسمعه يقول : (من الكامل)

لمْ تصدَأِ الأيَّامُ سيفَ لحاظِها لكنْ على الشفتَيْنِ أبصرْتُ الصدَا

ما للـنساءِ وللـسلاحِ وحمـلُهُ أوَمَا جفونُكِ قدْ حملْنَ مُهنَّدَا

وإذا حملْنَ مُهنَّداً في فـتنةٍ فمِنِ الضرورةِ أنْ يكونَ مُجرَّدَا (٤٨)

أو كقوله : (من الطويل)

يسدِّدُ صدرَ الرمحِ إنْ ماسَ قدُّها ويكسرُ جفْنَ السيفِ إنْ كسرَتْ جفْنَا

حكَى الرمحَ منها لينَـها معَ لونِـها ألمْ ترَهُمْ يُسْمُونَهُ الأسمرَ اللَّدْنَا (٤٩)

وهي صور طريفة تذكِّرنا بأبي الطيب .

ابن الفارض :

وعلى الرغم ممَّا شاع في شعر ابن الفارض من سبحات صوفيَّة ، ألبسها ثوب العشق ، فإنَّها لا تخلو من لفتات حربيَّة ، يقول ابن الفارض : (من الرمل)

ومـتَى أشكُو جراحاً بالحشَى زيدَ بالشكوَى إليها الجرحُ كَيُ

عجباً في الحربِ أُدْعَى باسلاً ولهـا مـستبسلاً فـي الحبِّ كَيْ

هلْ سمـعْتُـمْ أوْ رأيـتُمْ أسـداً صـادَهُ لـحظُ مـهـاةٍ أوْ ظَـبْـيْ (٥٠)

فألفاظ وتراكيب مثل : (أشكو جراحا) ، و (في الحرب أدعى باسلا) ، و (مستبسلا) ، و (رأيتم أسدا) .. هي من المعجم الحربيِّ الحماسيِّ في الشعر العربيِّ .

البهاء زهير :

وشعر البهاء زهير يميل إلى رقَّة ونعومة يعرفها كلُّ من قرأ ديوانه ، لكنَّك لا تعدم لهذا المظهر الموضوعيِّ أصداء في شعره الغزليِّ ، واسمعه يقول : (من المنسرح)

نحنُ كضربتينِ في معركةٍ أدَّرعُ الصـبرَ عندَ لُقـياهـا

وهيَ بجندِ الهوَى تبارزُني وأيُّ صبـرٍ يُطيـقُ هيجاها

إنْ جبُنَتْ في القتالِ أنجدَها أوْ ضعفَتْ في النزالِ قوَّاها

أصـــرعُها تـــارةً وتـــصرعُــنِي   لكنْ لهَا السبقُ حينَ ألقاها (٥١)

فألفاظ وتراكيب مثل : (ضربتين في معركة) ، و (أدَّرع الصبر) ، و (تبارزني) ، و (هيجاها) ، و (جبنت في القتال) ، و (ضعفت في النزال) .. لا شكَّ في أنَّها من معجم الحرب والحماسة استعارها الشاعر لموضوع الغزل .

٢ـ فاعليَّة النزعة الحكميَّة :

أبو فراس الحمدانيّ :

وكما كانت النزعة الحربيَّة مظهرا موضوعيًّا دالاً على عنف القصيدة ، فقد كان اتّخاذ الحكمة أسلوبا في التعبير عن التجربة الشعريَّة ، يمنح القصيدة تلاحما وتماسكا ، ففي رائيَّته الشهيرة أبدى أبو فراس تمكُّنا ممَّا سمِّي بإرسال الحكمة في أنصاف أبيات ، فبعد أن شكا حاله ، وهو في الأسر ، وافتخر بأيَّامه الخوالي ، حدَّق صوب المجد ، وما يتطلَّبه من تضحيات : (من الطويل)

تهونُ علينَا في المعالِي نفوسُنا   ومَنْ خطبَ الحسناءَ لمْ يُغلِهَا المهرُ (٥٢)

فيمزج الفخر بالحكمة على طريقة أبي الطيب : (من الطويل)

ولا تحسبَنَّ المجدَ زقــاً وقينةً   فما المجدُ إلاّ السيفُ والفِتْكةُ البِكْرُ (٥٣)

فكما إنَّ (الزقَّ) و (القينة) هما الثمن الذي تجب التضحية بهما من أجل بلوغ (المجد) عند أبي الطيب ، فإنَّ (المهر) مهما (غلا) فلن يقف عائقا أمام (خطوبة الحسناء) التي عبَّر عنها بــ (المعالي) ، فلا حسناء إلاّ المجد ، والأمور العظيمة تستحقُّ التضحية دائما ، وهكذا يؤدِّي الأسلوب الحكميُّ وظيفته في قوَّة وتماسك الأفكار .

وفي بائيَّته الروميَّة ، يقول أبو فراس : (من الطويل)

إذا الخلُّ لمْ يهجرْكَ إلاّ ملالةً   فليسَ لهُ إلاّ الفراقَ عتابُ (٥٤)

فحام حول معنى أبي الطيب : (من البسيط)

إذا ترحَّلْتَ عن قومٍ وقدْ قدرُوا   أنْ لا تفارقُهمْ فالراحلونَ هُمُ (٥٥)

ولعلَّ من المفارقات العجيبة أن يكون مقصود الشاعرين واحدا في البيتين ، وهو سيف الدولة الذي ألجأ أبا الطيب إلى مفارقته فيما بعد آخذا بما أشار عليه أبو فراس ، كما أنَّ سيف الدولة هو نفسه الذي ألجأ أبا فراس إلى عتابه في هذه القصيدة ، بعد أن تأخَّر عن فدائه ، ومصدر المفارقة يكمن في أنَّ أبا فراس عاتب ابن عمه مستعيناً بشعر أبي الطيب !

ابن هانئ :

وأبدى ابن هانئ ميلا إلى استثمار الحكمة في التعبير عن التجربة الشعريَّة ، فقد كان : " أكثر الشعراء الأندلسيِّين احتفالا بالحكمة ، وضرب المثل ، يتأثر بها خطى أبي الطيب ، ولكنَّه يقصر عنه أشواطا ، إذ لم تكن له عبقريَّته " (٥٦) ، وتقوم حكمته في الغالب على ذكر الموت ، وينساق وراء خطرات أبي الطيب ، ويذمُّ التلهُّف على الدنيا ، والسعي وراءها ، فيقول : (من الطويل)

نساقُ مِنَ الدنيا إلى غيرِ دائمٍ   ونبكِي مِنَ الدنيا على غيرِ طائلِ (٥٧)

وكان أبو الطيب قد قال سنة ٣٣٧ هـ في خاتمة قصيدة مدح بها سيف الدولة : (من المتقارب)

فذِي الدارُ أخْوَنُ مِنْ مُومسٍ   وأخدعُ مِنْ كِفَّةِ الحابلِ
تفــانَى الرجالُ على حبِّــــــها   وما يحصلونَ على طائلِ (٥٨)

ولا يعدم ابن هانئ أن يستعمل الحكمة أسلوبا في التعبير عن تجاربه الأخرى ، فمن ذلك قوله في مديح المعزِّ لدين الله : (من البسيط)

لعلَّ حِلمَكَ أملَى للّذين هَوَوْا   في غيِّهمْ بينَ معفــورٍ ومُنجدِلِ
فلا شفَى داءَهمْ إلاّ دواؤُهُمُ   والسيفُ نِعْمَ دواءُ الداءِ والعِلَلِ (٥٩)

ومع أنَّ الشاعر أرسل حكمته في عجز البيت الثاني ، فإنَّ السيف (الدواء) هو سيف المعزِّ لدين الله ، وإنَّ (الذين هوَوْا) هم (الداء والعلل) بدلالة سياق البيت الأوَّل ، فلا داء ولا دواء على الحقيقة ، وإنَّما هو توظيف الحكمة لتمنح الفكرة قوَّة وتماسكا .

السريّ الرفّاء :

ولا يخلو شعر السريِّ الرفَّاء من استعمال الحكمة أسلوبا في التعبير عن التجربة الشعريَّة ، ففي مديحه الوزير المهلَّبيِّ ، يقول : (من الكامل)

وشمائلٌ شهدَ العدُوُّ بفضلِها   والفضلُ ما شهدَتْ بهِ الأعداءُ (٦٠)

فيرسل الحكمة في الشطر الثاني ، وهو في موقف المادح ، فالأعداء هم أعداء الممدوح ، وفي مديحه الأمير أبا المرجَّى جابر بن ناصر الدولة : (من الكامل)

برزَتْ لهَا أُسدُ الرُهَا إذْ حوصِرَتْ   والأسدُ تأنفُ أنْ يطولَ حصارُها (٦١)

فيرسل الحكمة في موضع المديح في عجز البيت ، والأسد ليست أُسدا حقيقة بل هم جند الممدوح .

الشريف الرضيّ :

ومن مظاهر تعلُّق الشريف الرضيِّ بشعر أبي الطيب استثماره الحكمة أسلوبا في التعبير عن تجربته الشعريَّة : " أمَّا تأثره بفلسفة المتنبي ، ونظرته إلى الحياة والناس ، فسيظل متغلغلا في شعره طوال عمره ، وإنْ ظلَّ أقلَّ عنفا من المتنبي ، وأقلَّ تركيزا في الحكمة " (٦٢) ، فأنتَ تلمس في حكم أبي الطيب هذه القوَّة والصرامة ، في تناوله المعنى وسبكه ، ولم يكن الحال عند الشريف دائما كذلك : " إذ يتفوَّق المتنبي عليه في جمال التعبير وقوَّته " (٦٣) ، يقول الشريف في قصيدة مدح بها شرف الدولة سنة ٣٧٦ هـ ، مذكِّرا بمحنة والده : (من البسيط)

هذا أبي والذي أرجُو النجاحَ بهِ   أدعوهُ منكَ طـليقَ الهمِّ والجذَلِ
فاقذفْ بهِ ثغرَ الأهوالِ منصلتــاً   واستنصِرِ الليثَ إنَّ الخيسَ للوعَلِ
ولا تطيــعَنَّ فــيهِ قــولَ حاسـدِهِ   إنَّ العـليلَ ليــرمِي الناسَ بالعلَـلِ
كفــاكَ منــظرُهُ إيـضاحَ مــخبرِهِ   في حُمرةِ الخدِّ ما يُغنِي عنِ الخجَلِ (٦٤)

ويبدو واضحا تلقُّف الشريف بعضا من المعاني الحكميَّة لأبي الطيب ، فالبيت الثالث إنَّما هو من قول أبي الطيب : (من الوافر)

ومَن يكُ ذا فمٍ مُرٍّ مريضٍ   يجدْ مُرّاً بهِ الماءَ الزُلالا (٦٥)

وإنَّكَ لتجد الشريف قد جعل حكمته في الأعجاز : (واستنصر الليث إنَّ الخيس للوعل) ، و (إنَّ العليل ليرمي الناس بالعلل) ، و (في حمرة الخدِّ ما يغني عن الخجل) ، وهي طريقة عُرف بها أبو الطيب ، وقد جاء العجز الأخير على طريقة صياغة أبي الطيب في قوله يمدح سيف الدولة : (من البسيط)

ليتَ المدائحَ تستوفِي مناقــبَهُ   فما كُليْبٌ وأهلُ الأعصرِ الأوَلِ
خذْ ما تراهُ ودَعْ شيئاً سمعْتَ بهِ   في طلعةِ البدرِ ما يُغنيكَ عنْ زُحَلِ (٦٦)

وهكذا أدَّت تلك الأعجاز ما أراد لها الشريف من وصف حال أبيه ، وحاسديه ، تماما كما أراد أبو الطيب أن يمدح سيف الدولة (البدر) بما فيه من (مناقب) شخصيَّة ، لا بما في أجداده (زحل) منها . أمَّا قول د . زكي مبارك : " فقد أستطيع أن أجزم بأنَّه ــ أي الشريف ــ في هذه الناحية أشعر من المتنبي : لأنَّ المتنبي كان يقصد إلى الحكمة قصدا ، ويتعمَّدها ، وهو متكلِّف ، أمَّا الرضيُّ فكانت الحكمة تسبق إلى خاطره من فيض السجيَّة والطبع ، فيرسلها عفوا بلا تصنُّع ولا اعتساف " (٦٧) ، فهو رأي يسيطر عليه الانفعال والعواطف المنحازة ، والحماسة المفرطة ، وابتعد عن المنهجيَّة العلميَّة الرصينة ، فقد تقرَّر أنَّ أبا الطيب قد اتَّخذ من الحكمة أسلوبا في التعبير عن تجاربه ، وأنَّه لم يكن يقصد الحكمة بالمعنى الفلسفيِّ لها إلاَّ في حالات نادرة يتطلَّبها الحديث عن الموت أو الدهر دون

اقتسار ، وأغلب ذلك يتركّز في قصائد الرثاء . ويقول الشريف الرضيُّ على طريقة أبي الطيب في مزج الحماسة بالحكمة : (من الطويل)

وما العــزُّ إلاّ غـزوُكَ الحيَّ بالقَـنا وربطُ المذاكِي في خدورِ العواتِقِ
وإغمادُكَ الأسيافَ في كلِّ هامةٍ وركزُكَ أطرافَ القنا في الحمالِـقِ (٦٨)

فيذكّرنا بقول أبي الطيب : (من الطويل)

ولا تــحسبَنَّ الــمجدَ زِقّـاً وقَـيْنةً فما المجدُ إلاّ السيفُ والفتْكةُ البِكْرُ
وتضريبُ أعناقِ الملوكِ وأنْ ترَى لكَ الهبواتُ السودُ والعسكرُ المجْرُ (٦٩)

وإذا كان الأستاذ محمَّد جميل شلش قد قال : " إنَّ الشريف الرضيَّ قد تناول معنى المتنبي من طرف خفيٍّ ، وبمهارة فنّية ، أضفت على شعره لونا جديدا ، ومنحته طابعا من شخصيَّته من حيث اللغة والسبك والتناول النفسيِّ " (٧٠) ، فإنَّه لن يستطيع أن يُنكر أنَّ المعنى قد تضاءل عند الشريف حين جعل أعناق الرجال العاديِّين هدفه ، أمَّا أبو الطيب فلن يضرب إلاّ أعناق الملوك !

<u>أبو العلاء المعرِّيّ</u> :

وأدرك المعرِّيُّ أنَّ استثمار الحكمة أسلوبا في التعبير عن تجربته الشعريَّة يمكن أن يؤتي بثماره الفنّية ، وكانت صبغة التشاؤم ، وسوء الظنّ بالناس ، قد جمعت بينه وبين أبي الطيب ، فإذا قال أبو الطيب : (من الوافر)

وصرْتُ أشكُّ فيمنْ أصطفيهِ لعلمِي أنَّـــــهُ بعضُ الأنامِ (٧١)

قال المعرِّيُّ : (من الوافر)

فأيُّ الناسِ أجعلُهُ صديقاً ؟ وأيُّ الأرضِ أسلكُهُ ارْتيادَا ؟ (٧٢)

وربَّما كانت خطرات أبي الطيب في فلسفة الموت ، وهو يرثي فقيدا قد فتحت أبواب الفلسفة أمام أبي العلاء ، لينصرف بعد ذلك إلى هذا اللون من الشعر الذي تسيطر عليه أفكار الفلسفة ، ولقد : " كان للمتنبي شرف المحاولة والسبق ، فهو الذي وطَّأ لهذا وذاك من الشعراء أن يطوِّروا القصيدة الفكريَّة ، وأن يوجِّهوها إلى صُلب هذه الحياة ، وألغازها ومبتداها ومنتهاها وغاياتها ، بعيدا عن الأغراض التقليديَّة التي استهلكتها المعاني المكرَّرة " (٧٣) ، ففي مرثيَّته الداليَّة لأبي حمزة الفقيه ، كان المعرِّيُّ قد وقف موقفا متأمِّلا بيتي أبي الطيب في رثاء أمِّ سيف الدولة :

(من الوافر)

يُدَفِّنُ بعضُنا بعضاً وتمشِي أواخرُنا على هامِ الأوالِي
وكمْ عينٍ مُقبَّلةِ النواحِي كحِيلٍ بالجنادلِ والرمالِ (٧٤)

وبدا له كيف تستحيل الحياة إلى : " عمليَّة دفن دائبة يتبادلها البشر فيما بينهم ، لا توقُّف فيها ، وكأنَّ الأجيال مواكب يُشيِّع الواحد منها الآخر ، والدنيا مأتم دائم " (٧٥) ، فأطلق أبياته المعروفة : (من الخفيف)

صاحِ هذِي قبــورُنا تملأُ الرحْــــــبَ فأينَ القبورُ مِنْ عهدِ عــادِ
خفِّـفِ الوطْءَ ما أظنُّ أديمَ الـْ أرْضِ إلاّ مِنْ هذهِ الأجــسادِ
سرْ إنِ اسْطعْتَ في الهواءِ رُويداً لا اخْتيالاً على رُفــــاتِ العبادِ (٧٦)

ومع أنَّ د . طه حسين وصف بيتي أبي الطيب بخلوِّهما من الجدَّة والابتكار ، لكنَّه علّق على هذا التناصِّ الشعريِّ قائلا : " وانظر كيف استطاع شاعر المعرَّة أن يستغلَّ هذا المعنى ، ويصوِّره في أروع شعر " (٧٧) ، وناصره آخرون (٧٨) . ولم تَرُق للأستاذ مارون عبود حماسة د . طه حسين لأبيات المعرِّيِّ ، فقال : " فالمعرِّيُّ في نظري شارح لكليَّات قرَّرها أبو الطيب في شعره ، ومضى كما يفعل الشاعر . فجاء هذا الضرير يكبِّرها ، فأفقدها الكثير من روعتها الفنّية " (٧٩) ، وكلا الفريقين ظالم للشعر ، متجاهل لطريقة الشاعرين في صياغة المعاني ، فإنْ توخَّينا الإيجاز في القول ، وجدنا في تكثيف أبي الطيب للمعنى ، باختياره الفعل (يدفِّن) بصورته المضعَّفة ، الدالّة على التكرار

والاستمرار والتكثير والمبالغة ، ممَّا يؤكِّد أنَّه شعر اللمحة والخاطرة ، وإنْ شئنا التفصيل والصورة المكبَّرة وجدنا في أبيات المعرِّيِّ شعر الفكر والفلسفة ، ولعلَّ أبا العلاء في صورة اللحد الضاحك في قوله :

ربَّ لحدٍ قدْ صارَ لحداً مراراً ضاحكٍ مِنْ تزاحمِ الأضدادِ (٨٠)

" كان أكثر اهتداءً إلى رسم العلاقة بين الدفين والدافن " (٨١) ، وإنْ كانت هذه الصورة تخضع لأسلوب توليد الصور من المعنى الذي تلقَّفه عن أبي الطيب ، وقد منح البعد الفلسفيُّ في كلا القصيدتين الرثائيَّتين ، شعورا ساميا ، وأفقا واسعا ، وبدا كأنَّ الشاعرين يرثيان الإنسانيَّة جمعاء ، ويعجبان لسلطان الموت وجبروته .

الأبيورديّ :

وحاول الأبيورديُّ استثمار هذا المظهر الموضوعيِّ ، واختلطت الحكمة عنده بحماسته التي أكثر منها ، يقول الأبيورديُّ : (من البسيط)

فاسْتبقْ نفسَكَ لا يُودِي السفارُ بهَا فهْيَ الحُشاشةُ مِنْ مجدٍ ومِنْ شرَفِ

لا عيبَ بالسيفِ إنْ رقَّتْ مضاربُهُ مِنَ النحولِ ولا بالرمْحِ مِنْ قصَفِ (٨٢)

فالسيف هو الأبيورديُّ نفسه ، والنحول الذي أصاب السيف من كثرة الضرب ، إنَّما هو النحول الذي أصاب الشاعر من طول مجالدته نكبات الدهر . أرأيتَ كيف يستثمر الشاعر أسلوب الحكمة للتعبير عن حماسته ، وافتخاره بنفسه ؟

وعلى طريقة أبي الطيب في بناء المطلع الحكميِّ يقول الأبيورديُّ : (من البسيط)

مَنْ أغفلَ الحزمَ أدمَى كفَّهُ ندماً واستَضْحكَ النصرُ مَنْ أبكَى السيوفَ دمَا (٨٣)

فالحكمة هنا ليست معزولة عن سياق القصيدة ، فالذي (استضحك النصر ، وأبكى السيوف دما) ، هو ممدوح الأبيورديِّ (عماد الدين) الذي يرد ذكره في البيت الرابع من القصيدة .

وتبقى أصداء خطرات أبي الطيب الحكميَّة ذات أثر فاعل في شعر الأبيورديِّ ، فإذا قال أبو الطيب في مفتتح قصيدة رثائيَّة : (من الكامل)

إنِّي لأعلَمُ واللبيـــبُ خبيرُ أنَّ الحياةَ وإنْ حرصْتَ غُرورُ (٨٤)

يقول الأبيورديّ : (من الكامل)

خذْ ما صفَا لكَ فالحياةُ غرورُ والدهرُ يعدلُ تارةً ويجـــورُ (٨٥)

(الحياة غرور) عبارة ردَّدها الشاعران ، ولا بدَّ من القول إنَّ القصيدتين تجريان على إيقاع وزن وقافية موحَّدتين .

الطغرائيّ :

ويستثمر الطغرائيُّ أسلوب الحكمة للتعبير عن تجربته الشعريَّة ، واتَّسمت حكمته أحيانا بشكوى مريرة ، وسوء ظنٍّ بالناس ، وهذا ممَّا حبَّب أبو الطيب إلى نفسه ، يقول الطغرائيُّ في لاميَّته الشهيرة : (من البسيط)

وشانَ صدقُكَ عندَ الناسِ كذْبَهُمُ وهلْ يُطابَقُ مِعْوَجٌّ بمُعْتَدِلِ ؟ (٨٦)

ويقول د . علي جواد الطاهر : " وصحيح أنَّ في اللاميَّة حكما وأمثالا ، ولكنَّنا لا نعجب اليوم بها لمجرَّد الحكم والأمثال ، ولا نعدُّ ذلك سرّاً في خلودها ، إنَّ خلود اللاميَّة يكمن في عمق التجربة والعواطف التي عبَّرت عنها بقدرة وتمكُّن " (٨٧) ، وشأن الطغرائيِّ في هذا شأن أبي الطيب ، فقد اتَّخذ كلاهما من الحكمة أسلوبا في التعبير عن التجربة المحدودة ، لكنَّهما منحاها من عمق العواطف وحرارة الأحاسيس ، ما جعلها تكتسب أبعاد التجربة الإنسانيَّة الشاملة .

وكما استثمر أبو الطيب الأسلوب الحكميَّ في بناء بعض مطالع قصائده ، كقوله يمدح سيف الدولة ، ويذكر بناء ثغر الحدث : (من الطويل)

على قدرِ أهلِ العزمِ تأتِي العزائمُ وتأتِي على قدرِ الكرامِ المكارمُ (٨٨)

يقول الطغرائيُّ في مديح الصاحب نظام الملك : (من الطويل)

لقاءُ الأمانِي في ضمانِ القواضبِ ونيلُ المعالِي في ادِّراعِ السباسِبِ (٨٩)

فـ (الأماني والمعالي) هما أماني ومعالي ممدوح الشاعر ، وكذا الأمر في (القواضب والسباسب) ، تماما كـ (العزائم والمكارم) في بيت أبي الطيب ، فهما عزائم ومكارم سيف الدولة ، وليس شيئا آخر ، وإنْ جاءت صياغة المطلعين عامَّة غير محدَّدة بشخص معيَّن .

<u>ابن التعاويذيّ</u> :

ويبدو أنَّ شعر الحكمة آخذٌ بالانحسار تدريجيّاً ، فما أنْ نصل إلى ابن التعاويذيِّ حتَّى يخفَّ ذلك الصوت المدوِّي ، لكنَّ ذلك لا يعدم أن نجد له صدى في مثل قول ابن التعاويذيِّ : (من الوافر)

هيَ الأيَّامُ صحَّتُها سقامُ وغايةُ مَنْ يعيشُ بهَا الحِمامُ

إذا وصلَتْ فليسَ لهَا وفاءٌ وإنْ عهدَتْ فليسَ لهَا ذمامُ (٩٠)

وهو بهذا ينهج نهج أبي الطيب في ذكر موقفه من الزمن والموت في قصائد الرثاء ، وفي بيته الثاني يذكِّرنا ابن التعاويذيِّ بقول أبي الطيب : (من الطويل)

إذا غدرَتْ حسناءُ وفَّتْ بعهدِها فمِنْ عهدِها أنْ لا يدومَ لهَا عهدُ (٩١)

فينقل لغة الخطاب الشعريِّ من المرأة الحسناء إلى الأيَّام ، وإنْ كانت المرأة والأيَّام يأتيان رديفين عند أبي الطيب في التقلُّب والغدر .

<u>ابن سناء الملك</u> :

وعلى الرغم من ندرة الحكمة في شعر الشعراء المتأخِّرين ، لكنَّك لا تعدم أن تجد في ديوان ابن سناء الملك محاولات لاستثمار هذا المظهر الموضوعيِّ للتعبير عن التجربة الشعريَّة ، ولنسمعه يقول : (من الطويل)

يـلومُ عليــهِ مَنْ يــهيمُ بــدونِهِ ومَنْ كانَ يهوَى الصابَ لا يعرفُ الشهْدَا (٩٢)

وليست المسألة مسألة (الصاب) أو (الشهد) ، أو فلسفة أو نصيحة يقدِّمها الشاعر بقدر ما عبَّر ابن سناء الملك عن موقفه من عُذَّاله الذين لم يعرفوا للحبِّ طعما .

٣ــ فاعليَّة النزعة البدويَّة :

<u>أبو فراس الحمدانيّ</u> :

ومن مظاهر العنف تلك النزعة البدويَّة التي حرص على تمثُّلها شعراء منهم : أبو فراس الحمدانيّ ، فقد وجد هذا الشاعر في انشداده إلى عالم الصحراء ما يتَّسق وفروسيَّته ومواقف الجدِّ في حياته ، ففي قصيدته التي كتبها إلى أبي زهير بن نصر بن حمدان ، حرص على ذكر الطلل العافي ، وألبس القصيدة ثوبها البدويَّ ، ومطلع القصيدة : (من الطويل)

هوَ الطللُ العافِي وهاتَا معالمُهْ فَبُحْ بهوَى مَنْ أنتَ في القلبِ كاتمُهْ (٩٣)

ويشير د . مصطفى الشكعة إلى أنَّ أبا فراس حاول ــ في هذه القصيدة ــ معارضة قصيدة أبي الطيب في سيف الدولة التي جاءت من وزن وقافية مماثلتين (٩٤) ، ومطلعها (من الطويل)

وفاؤُكُما كالربعِ أشجاهُ طاسمُهْ بأنْ تسعِدَا والدمعُ أشفاهُ ساجمُهْ (٩٥)

وكما وصف أبو الطيب المرأة العربيَّة بقوله : (من الكامل)

عدويــةٌ بدويــةٌ مِنْ دونِــها سَلْبُ النفوسِ ونارُ حربٍ توقَدُ (٩٦)

فإنَّ أبا فراس يترسَّم خطاه في قوله : (من الطويل)

قـشيريـَّةٌ قـتْريـَّةٌ بـدويـَّةٌ   لهَا بينَ أثناءِ الضلوعِ منازلُ (٩٧)

ومع أنَّ أبا فراس جمع في غزله بين صور الحبِّ المختلفة : المتبدِّية منها والمتحضِّرة ، فإنَّه : " كان يميل إلى البداوة في مقدّماته الطلليَّة " (٩٨) ، بل كان يُكثر من الأوصاف البدويَّة للمرأة (٩٩) ، وكأنِّي به يُهيِّئ مسرحا بدويّاً لقصيدته قبل الدخول في غرضها .

ولم تفارقه هذه النزعة البدويَّة حتى في أسره ، فيذكر أنَّه أحبَّ البدو من أجل حبيبته البدويَّة ، يقول في رائيَّته الشهيرة : (من الطويل)

بدوْتُ وأهلِي حاضرونَ لأنَّني   أرَى أنَّ داراً لسْتِ مِنْ أهلِها قفرُ (١٠٠)

ابن هانئ :

ولا بدَّ لمتنبي المغرب من أن يجنح إلى هذه النزعة البدويَّة ، ليتَّسق له الموقف الممتلئ بالمفاخرة والحماسة ، فيتغزّل : " كما يتغزَّل المتنبي بالحسان البدويَّات ساكنات الخيام ، ويتقلّد مثله السيف لزيارة الحبيبة التي تحرسها .. السيوف والرماح ، ويذكر بادية العرب ، ومنها بادية السماوة التي أقام بها أبو الطيب زمنا ، ولم يشهدها ابن هانئ يوما " (١٠١) ، يقول ابن هانئ : (من الطويل)

أقولُ دُمَىً وهْيَ الحسانُ الرعابيبُ   ومِنْ دونِ أستارِ القبابِ محاريبُ (١٠٢)

فيذكّرنا بقصيدة أبي الطيب : (من البسيط)

مَنِ الجآذرُ في زيِّ الأعاريبِ   حُمْرَ الحِلَى والمطايا والجلابيبِ (١٠٣)

وقلَّما تخلو قصيدة مدحيَّة لابن هانئ من هذه النزعة البدويَّة (١٠٤) ، ومن ذلك قوله : (من الكامل)

ولقدْ مررْتُ علَى الديارِ بمنْعِجٍ   وبهَا الذي بِي ، غيرَ أنِّي السائلُ
فتوافقَ الطللانِ : هذا دارسٌ   في بُرْدتَيْ عصبٍ ، وهذا ماثلُ
فـمحَا مـعالمَ ذا نجيعٌ سافـكٌ   ومـحَا مـعالمَ ذا مُـلِثٌّ وابـلُ (١٠٥)

فيذكّرنا بقول أبي الطيب : (من الطويل)

أثافٍ بهَا ما بالفؤادِ مِنَ الصَّلَى   ورسمٌ كجسمِي ناحلٌ متهدِّمُ (١٠٦)

السريُّ الرفّاء :

وينحو السريُّ الرفَّاء هذا المنحى البدويَّ تقليدا واتّباعا ، ونجد في قول أبي الطيب : (من البسيط)

هامَ الفؤادُ بأعرابيَّةٍ سكنَـــتْ   بيتاً مِنَ القلبِ لمْ تضربْ بهِ طُنُبَا (١٠٧)

صدى واضحا في قول السريِّ : (من الكامل)

للهِ أعرابـيـَّــةٌ غـدرَتْ بـنـَا   إنَّ النفاقَ سجيَّـةُ الأعرابِ
حجبَتْ محاسنَها الخيامُ ولوْ بدَتْ   كانَ العفافُ لها أتمَّ حجابِ
وأحلَّها مِنْ قلبِ عاشقِها الهوَى   بـيتاً بـلا عمـدٍ ولا أطنابِ (١٠٨)

فانظرْ إلى البيت الأخير ، وتأمَّل كيف نقل السريُّ الصورة المتنبويَّة إلى قصيدته .

وإذا كانت النزعة البدويَّة في شعر أبي الطيب تتساوق مع ما عُرف عنه من تغليب لمظاهر العنف والقوَّة ، فإنَّ وجودها في شعر السريِّ ـ وهو البعيد عن مظاهر العنف وساحات الوغى ـ إنَّما هو محض اتّباع وتقليد يعترف به الشاعر ، إذ يقول في قصيدته السابقة :

هيهاتَ ما صدرَتْ عقودُ نسيبِهِ   عنْ لوعةٍ كمُنَتْ ولا أوْصابِ
لكنَّها فِـكَرٌ إذا مــا سُـومـرَتْ   باتَتْ تُـفتِّـحُ زهـرةَ الآدابِ (١٠٩)

وإذا كان أبو الطيب قد ترجَّل عن ركائبه إكراما ، لحظة دخوله ربع الحبيبة الظاعنة ، إذ قال : (من الطويل)

نزلْنا عنِ الأكوارِ نمشِي كرامةً   لمَنْ بانَ عنهُ أنْ نلمَّ بهِ ركْبَا (١١٠)

فإنَّ السريَّ يقول : (من الكامل)

حُيِّيتَ مِنْ طللٍ أجابَ دثورُهُ   يومَ العقيقِ سؤالَ دمعٍ سائلِ

نحفَى وننزلُ وَهْوَ أعظمُ حرمة   مِنْ أنْ يُذالَ براكبٍ أوْ ناعلِ (١١١)

وحمحمة جواد أبي الطيب ، وهو يمرُّ على دار الحبيبة التي كان قد عهدها بها ، فلم يجدها ، إذ يقول : (من الطويل)

مررْتُ على دار الحبيبِ فحَمْحَمَتْ   جوادِي وهلْ تشجُو الجيادَ المعاهِدُ ؟ (١١٢)

تتحوّل إلى صهيل عند السريِّ ، وهو يقف على دار الأحبَّة باكياً : (من الطويل)

وقفْتُ بها أبكِي وترزمُ ناقتِي   وتصهلُ أفراسِي وتدعُو حَمامُها (١١٣)

وقلّما تخلو قصائد المديح عند السريِّ من هذه النزعة البدويَّة .

الشريف الرضيّ :

ولعلَّ السمة الغالبة على غزل الشريف حبَّه للبداوة ، وولعه بالبدويَّات : " ومن أوَّل الدواعي التي دفعته في هذا السبيل – سبيل البداوة – وقوَّت في نفسه ذلك الميل ، صلته بديوان أبي الطيب في صغره ، وإعجابه بكلِّ شيء يتَّصل بالمتنبي ، وخصوصا ميله إلى العروبة ، وتغزُّله بالبداوة والبدويَّات .. ولا بدَّ من أنْ يكون قد رأى الجمال البدويَّ على طبيعته في وجوه البدويَّات ، وعيونهنَّ الفاتنة ، وقرنه بما عرف من قول المتنبي عن الحسن غير المجلوب " (١١٤) ، فقد وجد الشريف في هذا الاتّجاه – بعد أن ألقى عليه ظلالا حزينة – تنفُّسا شخصيّاً لطموحه وآماله في عودة الخلافة للبيت العلويِّ ، وهو يرى ذلك الطموح ، وتلك الآمال تتلاشى مع تقدُّم الأيَّام .

وكما امتازت المقدّمات البدويَّة في قصائد أبي الطيب بنغمة حزينة ، فقد شاعت هذه النغمة الحزينة في قصائد الشريف التي عُرفت بـ (الحجازيَّات) ، وسنحت للشريف فرصة لم تكن سانحة أمام أبي الطيب ، حيث اتَّخذ الشريف من مواسم الحج مواسم للإفصاح عن عواطفه المكبوتة وإذا لم يكن بالإمكان أن نمضي وراء مبالغات د . زكي مبارك حتَّى آخر المطاف (١١٥) ، فيجب على أقلِّ تقدير أن نقدِّر ذلك الحزن الشفيف الذي غمر تلك الحجازيَّات ، وليس غريبا أن تكون هذه السمة متناغمة مع المحنة التي عاشها الشريف في البحث عن مجد آبائه وأجداده : " وما كان غزل الشريف وحجازيَّاته إلاّ تعويضاً روحيّاً عن تلك المحنة ، وإلاّ ملاذاً حاول أن يجد فيه دعة قلب متعب ، وذكرى ماضٍ مشرق تليد " (١١٦) ، أمَّا عند أبي الطيب فإنَّ سمة الحزن في مقدّماته البدويَّة تنسجم وما تعرَّض له الشاعر من خيبات متوالية ، وهو يبحث عن مجد مزعوم ، ومملكة موهومة ، ولننظر في هذه الأبيات ، يقول الشريف : (من الطويل)

خُذِي نفسِي يا ريحُ مِنْ جانبِ الحمَى   فلاقِي بها ليلاً نسيمَ رُبَى نجْدِ

فإنَّ بذاكَ الحيِّ إلْفاً عهدْتُهُ   وبالرغمِ منِّي أنْ يطولَ بهِ عهْدُ

ولولا تداوي القلبِ مِنْ ألمِ الجوَى   بذكرِ تلاقِينا قضَيْتُ مِنَ الوجْدِ (١١٧)

فيذكّرنا بإيقاع قصيدة أبي الطيب : (من الطويل)

نسيْتُ وما أنسَى عتاباً علَى الصدِّ   ولا خفراً زادَتْ بهِ حُمْرةُ الخدِّ

ومَنْ لِي بيومٍ مثلَ يومٍ كرهْتُهُ   قربْتُ بهِ عندَ الوداعِ مِنَ البُعْدِ

وألاّ يخصَّ الفقدُ شيئاً لأنَّنِي   فقدْتُ فلمْ أفقدْ دموعِي ولا وجْدِي(١١٨)

وهذا الإحساس بقرب وقوع الفراق ، وجوّ الفقد والافتقاد ، مصدره عند أبي الطيب كثرة رحلاته وأسفاره ، وتقلُّبه في أرض الله الواسعة ، أمَّا عند الشريف فأيَّام الحج معدودات ، ثم سرعان ما يفترق الشاعر عمَّن كنَّ ملهمات شعره .

مهيار الديلميّ :

وتقود التلمذة الشعريَّة مهيار الديلميَّ إلى الامتياح من هذا المعين البدويِّ ، ما دامت هذه النزعة البدويَّة قد أصبحت محبَّبة في ذلك العصر ، وتفرضها ثقافة عربيَّة سادت آنذاك ، وإذا كانت لأبي الطيب بواعثه الخاصَّة في هذه النزعة ، فإنَّنا لم نجد ما يحمل مهيار الديلميّ عليها إلاّ نزعته في التقليد .

وتكاد لا تخلو قصيدة لمهيار ــ ولا سيَّما قصائد المديح ــ من هذه النزعة التي استفاضت في شعره ، وأصبحت جزءا مهمّاً من بنية قصيدة المدح عنده ، وقد وصف الشاعر هذه النزعة في قصيدته بأنَّها تبعث على الجدِّ : (من الطويل)

بداوتهَا تستصحبُ الجدَّ كلَّهُ   وحاضرُها طبعٌ يُرَى أنَّه الهزْلُ (١١٩)

ومهيار الذي أطال قصائده لا بدَّ أن يعرض فكرة تضمَّنها بيت لأبي الطيب في مجموعة من الأبيات ، ولننظر إلى قول أبي الطيب يصف رسوم دار الحبيبة :
(من الطويل)

أثافٍ بهَا ما بالفؤادِ مِنَ الصِّلَى   ورسمٌ كجسمِي ناحلٌ متهدِّمُ (١٢٠)

وكيف تحولَّت هذه الفكرة المتنبويَّة القائمة على قلب التشبيه ، إلى هذه الأبيات عند مهيار :
(من السريع)

هلْ عندَ هذا الطللِ الماحلِ   مِنْ جلدٍ يُـجدِي على سائلِ ؟
أصـمٌّ بـلْ يـسمـعُ لـكـنَّـــهُ   مِنَ البلى في شـُغُـلٍ شاغـلِ
وقـفْتُ فـيــهِ شبـحاً مـاثـــلاً   مـرتـفـداً مِـنْ شبـحٍ مـاثــلِ
ولا ترَى أعـجبَ مِنْ ناحـلٍ   يشكُو ضنَى الجسمِ إلى ناحلِ !
لهفَـكِ يا دارُ ولـــهـفِي عـلـى   قـطيـنِكِ الـمُحتمِلِ الزائـلِ
مثلُكِ في السُقْمِ ولِي فضلَــةٌ   بالعقـلِ والبلوَى على العاقـلِ (١٢١)

" فإنَّكَ ترى أنَّ أساس الفكرة في هذه الأبيات هو أنَّه رسمٌ يبكي رسماً ، وهي فكرة المتنبي ، وكلُّ ما جاء به مهيار من جديد أنَّه عمد فيها إلى التطويل والتفصيل .. وأصبح الأسلوب هادئا ، ليس فيه عنف العاطفة ، ولا حدَّة التعبير الأصيل في الشعر " (١٢٢) ، ولا بدَّ للاحتذاء من ثمن يدفعه صاحبه .

<u>أبو العلاء المعرِّيّ</u> :

وقد يبدو المعرِّيُّ تقليديّاً في اتّجاه وجده في أقرب الشعراء إلى نفسه ، يقول د . عبد الله المجذوب : " ولا يخدعنا ادِّعاء المعرِّيِّ لمذهب البداوة ، فليس التكلُّف كالطبع ، وإنَّما كان التشبُّه بالبدويِّين (موضة) مُستحسنة عند ظرفاء الحضر في ذلك الزمان " (١٢٣) ، لكنَّ ذلك لا يمنع من القول : إنَّ المعرِّيَّ وجد في هذه النزعة ما يتلاءم وروحه الجادَّة ، وما جُبلت عليه من همَّة عالية ، فهو : " يصف الأعرابيَّة على طريقة المتنبي : (من الطويل)

وفِي الحيِّ أعرابيّةُ الأصلِ مخْضة   مِنَ القومِ أعرابيَّةُ القولِ بالطبْعِ
أَلِفْتِ المَلا حتَّى تعلَّمْتِ بالفَلا   رُنُوَّ الطّلا أوْ صنعةَ الآلِ في الخَدْعِ " (١٢٤)

وعلى هذا النهج البدويِّ في رسوم القصيدة يردِّد المعرِّيُّ في بعض أشعاره أسماء الأماكن البدويَّة : (من الطويل)

لقدْ زارَنِي طيفُ الخيالِ فهاجَنِي   فهلْ زارَ هذِي الإبْلَ طيفُ خيالِ؟
لعلَّ كراهَا قدْ أراهَـــــا جذابَـها   ذوائـــــبَ طــلحٍ بالعقـيـقِ وضَالِ
ومسرحُها في ظلِّ أحوَى كأنَّها   إذا أظهرَتْ فيهِ ذواتُ حِجالِ (١٢٥)

<u>ابن زيدون</u> :

وفي قسم من قصائده المدحيَّة بدا ابن زيدون محتذيا رسوم هذه النزعة البدويَّة (١٢٦) ، يقول في مديح الوزير محمَّد بن جهور : (من الطويل)

ومُسعـــفــةٍ بالوصلِ إذْ مـربعُ الحمَى   لــهَا كلـَّما قـطَنّـا الجنابَ جنـابُ
تظنُّ النوَى تعدُو الهوَى عنْ مزارِها   وداعِي الهوَى نَحْوَ البعيدِ مُجابُ
وقلَّ لهَا نِضْوٌ برَى نــحضَـــهُ الــسُّرَى   ويهماءُ غُفلُ الصحْصَحانِ تجابُ
إذا ما أحَبَّ الركْبُ وجهاً مضَوْا لهُ   فــهانَ علـيهمْ أنْ تـَخُبَّ ركــابُ
عــروبٌ ألاحـَتْ مِنْ أعاريبِ حلَّــةٍ   تــجاوَبُ فـيــهَا بالصهــيلِ عِــرابُ
(١٢٧)

لكنَّكَ لا تعدم له غزلا متأنّقا ، يصدر عن إحساس بروح متحضِّرة (١٢٨) ، أملتها عليه طبيعة الحياة الأندلسيَّة .

الأبيورديّ :

وتمسُّك الأبيورديِّ بالنزعة البدويَّة يدفعه إلى اصطناع بعض قوافي أبي الطيب ، يقول الأبيورديُّ : (من البسيط)

يا حادِيَ الشدنيَّاتِ المطاريبِ　　　أناقلٌ أنتَ أخبارَ الأعاريبِ ؟ (١٢٩)

فيذكِّرنا ببائيَّة أبي الطيب في مدح كافور التي حاكاها الكثير من الشعراء (١٣٠) ، وعلى طريقة أبي الطيب في التغنِّي بالأعرابيَّة ، يقول الأبيورديُّ : (من الرجز)

يا طُرَّةَ الشيــح بسفــح عاقــلِ　　　كيفَ تناجيكِ صَبا الأصائلِ
فرُبَّ أعرابيَّـــــةٍ نشوَى الخُطَى　　　تقلقُ أثناءَ الوشاحِ الجائلِ
ويحَ الهوَى كيفَ أصابَ لحظُها　　　وقدْ أطاشَ أسهُمِي مقاتِلِي (١٣١)

وقلَّما خلت قصيدة للأبيورديِّ ــ لا سيَّما قصائد المديح ــ من هذه النزعة البدويَّة (١٣٢) ، بل إنَّ الشاعر يقرُّ بها إذ يقول : (من البسيط)

قصائدٌ بدويَّاتٌ وصلْتُ بهَا　　　مقطَّعاتٍ عليهَا رقَّةُ الحضَرِ (١٣٣)

وينحاز الأبيورديُّ كأبي الطيب لــ (حسن البداوة) فيقول : (من الكامل)

وكفاكَ مِنْ حُسْنِ البداوةِ أنَّهُ　　　ما كانَ مُفتقِراً إلَى تَحسين (١٣٤)

الطغرائيّ :

والتقليد يُلجئ شاعرا في وزن الطغرائيِّ إلى اصطناع جوٍّ بدويٍّ ، ليُظهر مقدرته على خلق مسرح صحراويٍّ عربيٍّ مناسب في قصيدته التي يقول فيها :
(من الطويل)

لِمَنْ في عِراصِ البيدِ نوقٌ مطاريبُ　　　يدرِّسُها رجعَ الحُداءِ الأعاريبُ (١٣٥)

ويذكر الشاعر في ديوانه أنَّه نظمها : " على رويِّ قصيدة ابن هانئ : (أقول دمَىً وهي الحسان الرعابيب) " (١٣٦) ، وبغضِّ النظر عن الوزن وحركة حرف الروي ، فإنَّ الشاعرين : ابن هانئ والطغرائيّ إنَّما كانا يصدران في مقدّمتيهما عن قصيدة أبي الطيب :
(من البسيط)

مَنِ الجآذرُ في زيِّ الأعاريبِ　　　حُمْرَ الحِلى والمطايا والجلابيبِ (١٣٧)

في جوِّها البدويِّ وطريقة بنائها وقوافيها .

وتتكرَّر المشاهد البدويَّة في شعر الطغرائيِّ ، من ذلك قوله : (من الطويل)

ولا تذكري نجْداً وطيبَ هوائِهِ　　　وقدْ ضاعَ وَهْناً رَنْدُهُ المُتفاوِحُ
فبِي طرَبٌ لوْ أنَّ بالــعيسِ مثْلَهُ　　　أطارَ البُرَى إنْضاؤُهُنَّ الطلايحُ
وبي شجَنٌ لوْ كنْتُ ممَّنْ يُذيعُهُ　　　قليلاً لسالَتْ بالشجونِ الأباطِحُ
وفي الجيرةِ الأدنَيْنِ هيفٌ خصورُها　　　ثقيلاتُ ما تحتَ الخصورِ رواجِحُ
برزْنَ بألــحاظِ العــيونِ نــواشــباً　　　وهُنَّ لأطــرافِ المــروطِ روامِــحُ (١٣٨)

فيفضِّل كأبي الطيب البدويَّات على الحضريَّات ، ويصنع هذا الجوَّ البدويَّ الذي يمنح القصيدة قوَّةً واندفاعا في حماسته أو حكمته (١٣٩) ، وبمثل ما خاطب أبو الطيب منازل الحبيبة في قوله : (من الكامل)

لكِ يا منازلُ في القلوبِ منازلُ　　　أقفرْتِ أنتِ وهُنَّ منكِ أواهلُ (١٤٠)

يقول الطغرائيُّ : (من الكامل)

إنَّ الألَى أقوَتْ ربوعُهُمُ لهمْ　　　بينَ الأضالعِ منزلٌ مسكونُ (١٤١)

ابن خفاجة :

ولم يتردَّد ابن خفاجة أن يذكر في ديوانه ، أنَّ قوله : (من الكامل)

فلويْتُ أعناقَ المطِيِّ معرِّجاً ونزلتُ أعتنقُ الأراكَ مُسلِّمَا
أكرمْتُهُ عن أنْ يُذالَ بوطْأةٍ ولمثْلِهِ مِن منزلٍ أنْ يُكرَمَا (١٤٢)

إنَّما هو من بيت أبي الطيب : (من الطويل)

نزلنَا عنِ الأكوارِ نمشِي كرامةً لمَنْ بانَ عنهُ أنْ نُلِمَّ بهِ ركْبًا (١٤٣)

وذكر ابن خفاجة للأماكن البدويَّة المشرقيَّة والحنين إليها ، يؤكِّد احتذاءه لهذه النزعة البدويَّة ، وأمَّا قوله بأنَّه نسج بعض قصائده على منوال الحجازيَّات ففيه نظر ، من ذلك قوله : (من الطويل)

ألا ليتَ أنفاسَ الريـــــاحِ النواسمِ يُحيِّينَ عنِّي الواضحاتِ المباسمِ
ويرمــيْنَ أكنـــــافَ العــقيقِ بنظــرةٍ تردَّدُ في تـــلكَ الربَى والمعالمِ
ويلثِمْنَ ما بينَ الكثيبِ إلى الحمَى مواطئَ أخفافِ المطيِّ الرواسمِ
فما أنْسَهُ لا أنْسَ يومًا بذِي النقَى أطلنا بهِ للوجدِ عضَّ الأباهمِ (١٤٤)

فالذي لا شكَّ فيه أنَّ أبيات ابن خفاجة تذكِّرنا بإيقاع قصيدة أبي الطيب ، والجوِّ الذي ترسمه هذه الأبيات : (من الطويل)

أنا لائمِي إنْ كنتُ وقتَ اللوائمِ علمْتُ بمَا بي بينَ تلكَ المعالِمِ
ولكنَّـني ممَّــا شُــدِهْتُ متــيَّــمٌ كسالٍ وقلبـــي بائحٌ مثــلُ كــاتِمِ
وقــفْنَا كأنــَّـا كــلُّ وجــدِ قــلوبِنا تمـــكَّنَ مِنْ أذوادِنا في القوائِمِ
ودسْنَا بأخفـــافِ المطيِّ ترابَـــها فما زلتُ أستشْفِي بلثْمِ المناسِمِ (١٤٥)

بل إنَّ صورة البيت الثالث لابن خفاجة مستوحاة من البيت الرابع لأبي الطيب .

ابن التعاويذيّ :

واصطناع مسرح بدويٍّ للقصيدة أصبح مع تقدُّم الوقت أمرا لا مفرَّ منه ، تفرضه سطوة التقليد : " وقد وجد ابن التعاويذيِّ في قصيدة المتنبي التي في مدح كافور الإخشيديِّ المستهلَّة بالغزل بمطلعها : (من البسيط)

مَنِ الجآذِرُ في زيِّ الأعاريبِ حُمْرَ الحِلَى والمطايا والجلابيبِ

خير نمط لما يجيش في قلبه تجاه صلاح الدين ، فحاكاها بقصيدة مطلعها :
(من المنسرح)

سربُ مهاً أمْ دُمَى محاريبِ أمْ فتياتُ الحيِّ الأعاريبِ

وقد بدأها بالغزل بالفتاة العربيَّة ، وحاكى المتنبي بالتشبيب بجمالها الطبيعيِّ " (١٤٦) ، ولعلَّ في استعمال ابن التعاويذيِّ بعض قوافي أبي الطيب من بائيَّته المذكورة ، ما يشير إلى تأثر ابن التعاويذيِّ بتلك البائيَّة ، فمن أبيات ابن التعاويذيِّ التي يساير فيها بائيَّة أبي الطيب في تفضيل البدويَّات :

هيهاتَ أينَ المهَا إذا اتَّصفَ الـْــــــــــــحسْنُ مِنَ الخُــــرَّدْ الرعابـيبِ
إنْ شابهتْها ففِي البداوةِ والـْـ أخْلاقِ لا في الجمالِ والطيبِ
هُنَّ اللواتي وإنْ أرقنَ دمِي يعْـذُبُ في حبِّـهـنَّ تعذيـبـِي(١٤٧)

ومن النادر أن تجد قصيدة مدح لابن التعاويذيِّ تفتقر إلى هذه النزعة البدويَّة (١٤٨) ، ويكرِّر ابن التعاويذيِّ معنى بدويّاً متنبويّاً في قوله : (من الكامل)

قفْ وقفةً يا سعدُ في آثارِهِمْ إنْ كنتَ تؤثرُ في الهوَى إسعافِي
واكْرِمْ محلاً خفَّ عنهُ قطينُهُ عنْ أنْ يُـداسَ ثراهُ بالأخـفــافِ (١٤٩)

ابن سناء الملك :

وقد تبدو النزعة البدويَّة غريبة في غزل شاعر مال بشعره الغزليِّ إلى الرقَّة ، ومع ذلك ففي شعر ابن سناء الملك أصداء هذه النزعة ، واسْمعه يقول : (من الكامل)

بدويَّةُ الأوطـــانِ لا حضريَّةُ الـ أعْطانِ عطَّرَ ثوبُها لكَ حُبُّها
والــدلُّ منــهَا فعـلُها لا قــولُــها والحسْنُ منهَا طبعُها لا كسبُها
شعثاءُ ما عرفَ التكَحُّلَ طرفُها يوماً ولا عرفَ التخَضُّبَ كعبُها
فـتيــارُها هوَ نوبـُـها وخباؤُهــا هوَ شِعـبُها ورقيـبُها هوَ كلبُها
والمسكُ يُنْسبُ للظباءِ وهذهِ منهمْ ولكنْ مسكُ هذِي تربُها (١٥٠)

وعلى طريقة أبي الطيب في تفضيله (حسن البداوة) على (الحسن المجلوب بتطرية) ، يقول ابن سناء الملك في مديح الملك العادل : (من البسيط)

تكلَّــفوا وأتَتْ طبعاً مواهبُهُ وفي البداوةِ حسنٌ ليسَ في الحضَرِ (١٥١)

ابن الفارض :

إنَّ عالم الصحراء وأسماء المواضع النجديَّة تحوَّلت عند ابن الفارض ، أحيانا إلى رموز صوفيَّة اغتنت بها تجربته الشعريَّة ، من ذلك قوله : (من الكامل)

أرجُ النسيمِ سرَى مِنَ الزوراءِ سحراً فأحْيا ميِّتَ الأحياءِ
أهدَى لنَا أرواحُ نجْـدٍ عَرْفَـهُ فالــجوُّ منهُ مُعَنْبرُ الأرجاءِ (١٥٢)

" انظر إلى قوله (أهدى لنا أرواح نجد عرفه) ، وكيف تهدي أرواح نجد عرف نسيم سرى من الزوراء وهي بغداد ؟ اللهمَّ إلاّ أن تنتقل الزوراء ونجد جميعا من عالم الحقيقة والأرض إلى عالم علويٍّ تصير الزوراء نفسها فيه جزءاً من نجد " (١٥٣) ،ومثل هذا التوظيف الرمزيِّ لأسماء الأماكن (١٥٤) ، يحملنا على التشكيك في قول الأستاذ ميشال فريد غريب من أنَّ الشاعر : " اضطرَّ أن يسبك عواطفه في قوالب تقليديَّة جامدة ، فرضها التراث الشعريُّ العربيُّ ، وأن يتقيَّد بمواضيع حدَّدتها حياة الصحراء " (١٥٥) ، وكما بدت بدويَّة ابن الفارض أحيانا وكأنَّها قد أملاها عليه تصوُّفه حيث إنَّ في الانتماء إلى عالم الصحراء بسكونه ونقائه ما ينسجم وتأمُّلات المتصوِّفة وسبحاتهم الفكريَّة ، فقد بدت هذه البدويَّة في حين آخر تقليدا شعريَّاً ، لكنَّه تقليد لا ينحطُّ بالشعر : (من الطويل)

ألا ليتَ شعري هلْ سُليمَى مقيمةٌ بوادِي الحمَى حيثُ المتـيَّمُ والـِعُ؟
وهلْ لعْلَعَ الرعْدُ الهتــونُ بلــعْلَعٍ ؟ وهلْ جادَها صوبٌ مِنَ المزنِ هامِعُ ؟
وهلْ أردَنْ ماءَ العُذيـب وحاجـرٍ جهــاراً وسـرُّ الـليلِ بالــصبحِ شائـِعُ ؟
وهلْ قاعةُ الوعساءِ مُخْضرَّةُ الربَى ؟ وهلْ ما مضَى فيهَا مِنَ العيشِ راجِعُ ؟
(١٥٦)

البهاء زهير :

وعبر ثلاثة قرون تصل هذه النزعة البدويَّة إلى البهاء زهير ، على الرغم ممَّا شاع في شعره من ميل إلى الرقَّة ، فتراه يحرص عليها أحيانا ، ويذكر حبيبته التي تحرسها القنا : (من الطويل)

وأذكــرُ أيــَّامَ الحجازِ وأنــثــنِي كأنِّــي صــريعٌ يعتــريهِ خــبالُــهُ
ويا صاحبِي بالخَيْفِ كنْ لِي مُسْعداً إذا آنَ مِنْ بينِ الحجيجِ ارْتحالُهُ
وخذْ جانبَ الوادِي كذا عنْ يمينِهِ بــحيثُ القَنا يهــتزُّ منـهُ طــوالُهُ
(١٥٧)

وعلى الرغم من أنَّ الحجاز هي بيئة البهاء زهير الأولى ، حيث أتى مصرا ، وهو صغير السنِّ ، فإنَّ الجوَّ الذي ترسمه هذه الأبيات من عزَّة قوم هذه الحبيبة التي يحول دون الوصول إليها اشتجار القنا يحملنا على : " أنَّ ذكر هذه البقاع في تلك المقطوعة ، وفي غيرها من شعر البهاء زهير ، هو نفس (كذا) التقليد الذي كان في هذا العصر عند شعراء مصر ، وليس من قبيل التشوُّق إلى بيئته الأولى " (١٥٨) ، ولا غرابة في أن يكون هذا التقليد لاتِّجاه أبي الطيب عبر العصور . وممَّا يؤكِّد ذلك دوران البهاء حول بعض معاني أبي الطيب البدويَّة ، ومن ذلك قول البهاء زهير :
(من الطويل)

ويا حبَّذا الدارُ التي كنتُ مدَّةً أميلُ إلى ظبْيٍ بهَا متأنِّـــسِ
إذا نحنُ زُرْناها وجدْنا نسيمَها يفوحُ بها كالعــنبرِ المتــنفِّسِ
ونمشِي حــفاةً في ثراهَا تــأدُّباً نرَى أنَّنا نمشِي بوادٍ مُقدَّسِ (١٥٩)

هوامش المبحث الأول

(١) ديوان أبي فراس الحمداني ، ١٠٤/٢ .
(٢) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، ١٧١ . وتنظر : ص ٤٩٣ ، حيث عد المؤلف هذا الاتجاه من المظاهر الموضوعية الجديدة في غزل أبي فراس ، وهو رأي غير دقيق .
(٣) العرف الطيب ، ٢١٩ .
(٤) ينظر : ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢٩٠/٢ ، القصيدة اللامية على سبيل المثال .
(٥) م . ن ، ٢٣/٢.
(٦) ينظر : العرف الطيب ، ٥٢٤ ، والقصيدة نظمت سنة ٣٤٨ هـ ، ومن المعروف أن أسر أبي فراس كان سنة ٣٥١ هـ في أوثق الروايات ، وهي رواية ابن خالويه ، وتنظر : نونية لأبي فراس تدور حول هذه المعاني ، الديوان : ٤٠٩/٣ .
(٧) ينظر : يتيمة الدهر ، ٢٠١/١ ، وهذا الكتاب ، ٣٤ .
(٨) ديوان أبي فراس ، ٣٧٩/٣ .
(٩) ديوان ابن هانئ ، ٢٦٤ . وتنظر : مقدمة الميمية في ديوان ابن هانئ ، ١٥٢ .
(١٠) العرف الطيب ، ٥٦ .
(١١) المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس ، (لغة الحب عند المتنبي) ، ٣٦٦ .
(١٢) ديوان ابن هانئ ، ١٢ .
(١٣) ابن هانئ الأندلسي ، ١٩٢ .
(١٤) تنظر : قصيدة ابن هانئ الكافية في ديوانه ، ٩٩ .
(١٥) ديوان ابن هانئ ، ٣٨٣ .
(١٦) ديوان السري الرفاء ، تحقيق د . حبيب حسين الحسني ، ٥٩٣/٢ . وفي نسخة دار الكتب المصرية ، (أعطاف العليل) .
(١٧) العرف الطيب ، ١٨٠ .
(١٨) ديوان السري الرفاء ، تحقيق د . حبيب حسين الحسني ، ٣٨٧/١ ، وفي نسخة دار الكتب المصرية ، (إذا هزت مضاربها الحرب) ، ٣٦ .
(١٩) م . ن ، ٥٣٥/٢ .
(٢٠) م . ن ، ٦٢٥/٢ .

(٢١)ديوان الشريف الرضي ، ٦٥/١ .
(٢٢)العرف الطيب ، ٥١٧ .
(٢٣)ديوان الشريف الرضي ، ٢٦/١ .
(٢٤)ديوان مهيار الديلمي ، ٢٥٣/٣ ، وتنظر : قصيدته اللامية في الديوان ، ٢٠٧/٣ ، واليائية ، ٢٠٣/٤ .
(٢٥)شرح التنوير على سقط الزند ، ١٣٦/١ ، وتنظر : بائيته في اللزوميات ، ٩٧/١ .
(٢٦)حكيم المعرة أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري ، ٣٢ .
(٢٧)شرح التنوير، ٢١٤/٢ .
(٢٨)العرف الطيب ، ٢٧١ .
(٢٩)ديوان ابن زيدون ، ٢٢ ، وتنظر : داليته في الديوان ، ٣٠ .
(٣٠)م . ن ، ١٢٥ .
(٣١)ديوان الأبيوردي ، ٣٣١ ، وتنظر : قصيدته في الديوان ، ١٧ .
(٣٢)م . ن ، ٧ .
(٣٣)ديوان الطغرائي ، ٢٤٩ ، وتنظر : قصائده في الديوان ، البائية ،٧٨ ، والفائية ، ٢٥٧ ، ومقطوعة قافية ، ٢٦٣ .
(٣٤)ديوان ابن خفاجة ، ١٦ ، ومن أمثلة ذلك قصائده في الديوان : ٣٤٠ و ٣٤٦ .
(٣٥)حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة ، ٢٢٢ ، وتنظر القصائد ذات الأرقام : ١٩٨ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ .
(٣٦)تأريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوائف والمرابطين ، ٢٠٧ .
(٣٧)ديوان ابن خفاجة ، ٤٨ .
(٣٨)ابن خفاجة الأندلسي ، ٣٥ . ويعرض المؤلف لمثال آخر ، ٤٢ .
(٣٩)تنظر : الحادثة التي يذكرها الفتح بن خاقان في كتابه قلائد العقيان ، ٢٤٢ ، بما تؤكد أن الشاعر لم يكن رجل حرب .
(٤٠)العرف الطيب ، ٣٧٠ .
(٤١)حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة ، ٢٤٥ .
(٤٢)ديوان ابن خفاجة ،٢٤٤ .
(٤٣)م . ن ، ٣٥٥ .
(٤٤)الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه ، ٢٨٥ .
(٤٥)العرف الطيب ، ٩١ .
(٤٦)ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٣٢٦ . وتنظر قصائده في الديوان ، الهمزية ، ٩ ، والحائية ، ١٠٢ ، والدالية ، ١٢٤ .
(٤٧)م . ن ، ٢٢٣ ، وتنظر : ميميته في الديوان ، ٣٩٥ .
(٤٨)ديوان ابن سناء الملك ، ١٥٢/١ ، وتنظر : قصائده في الديوان ومنها : البائية ، ٦١/١ ، والرائية ، ٣٤٩/١ ، والحائية ، ١٤١/١ ، والرائية ، ٤٢١/١ ، والكافية ، ٥٤٢/٢ ، واللامية ، ٥٩٧/٢ .
(٤٩)م . ن ، ٧٥٦/٢ .
(٥٠)ديوان ابن الفارض ، ٣١/١ . و (كي) الأولى تعني الإحراق ، و (كي) الثانية : الجبان .
(٥١)ديوان البهاء زهير ، ٢٩٠ . وتنظر قصائده في الديوان : البائية ، ٢٨ ، والحائية ، ٦٢ .
(٥٢)ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢١٤/٢ .
(٥٣)العرف الطيب ، ١٩٥ .
(٥٤)ديوان أبي فراس ، ٢٢/٢ .
(٥٥)العرف الطيب ، ٣٤٥ .
(٥٦)أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث ، ٦١ و ١١٢ .
(٥٧)ديوان ابن هانئ ، ٣٣١ .
(٥٨)العرف الطيب ، ٢٨١ .
(٥٩)ديوان ابن هانئ ، ١٣٣ . وتنظر : داليته في الديوان ، (القافية رعديد) ، ٤٢ ، والرائية (القافية أجدرا) ، ٧٤ .
(٦٠)ديوان السري الرفاء ، ٢٦٤/١ .
(٦١)م . ن ، ١٩٣/٢ .
(٦٢)الشريف الرضي ، د . إحسان عباس ، ١٨٧ .
(٦٣)الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٥٤ .
(٦٤)ديوان الشريف الرضي ، ٦١١/٢ .
(٦٥)العرف الطيب ، ١٤٢ .
(٦٦)م . ن ، ٣٥١ .
(٦٧)عبقرية الشريف الرضي ، ٢٣/١.
(٦٨)ديوان الشريف الرضي ، ٥٥٧/٢ .
(٦٩)العرف الطيب ، ١٩٥ .
(٧٠)الحماسة في شعر الشريف الرضي ، ٢٢٦ .
(٧١)العرف الطيب ، ٥٢٢ .
(٧٢)شرح التنوير ، ١٧٢/١ .
(٧٣)الشعر والزمن ، ٤٥ .
(٧٤)العرف الطيب ، ٢٧٤ .
(٧٥)المثال والتحول ، ٧١ .
(٧٦)شرح التنوير ، ٣٠٤/١ . وكرر المعري هذا المعنى في اللزوميات ، ٥٩/٣ .
(٧٧)مع المتنبي ، ٣٨٦/٢ .

(٧٨)ينظر : المتنبي ، جورج غريب ، ٢١٤ .
(٧٩)الرؤوس ، ٢٢٧ .
(٨٠)شرح التنوير ، ٣٠٥/١ .
(٨١)مع الشعراء في العصر العباسي ، ١٤٠ .
(٨٢)ديوان الأبيوردي ، ٢١١ .
(٨٣)م . ن ، ٣٠٨ .
(٨٤)العرف الطيب ، ٦٦ .
(٨٥)ديوان الأبيوردي ، ١٦١ .
(٨٦)ديوان الطغرائي ، ٣٠٨ .
(٨٧)لامية الطغرائي ، ٤٠ .
(٨٨)العرف الطيب ، ٤٠١ .
(٨٩)ديوان الطغرائي ، ٤٥ .
(٩٠)ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٣٩٤ .
(٩١)العرف الطيب ، ٢١٤ .
(٩٢)ديوان ابن سناء الملك ، ٢٠٦ .
(٩٣)ديوان أبي فراس الحمداني ، ٣٨٠/٣ .
(٩٤)ينظر : فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، ١٧٨ .
(٩٥)العرف الطيب ، ٢٦١ .
(٩٦)م . ن ، ٤٢ . وهي من قصائده المبكرة جدا .
(٩٧)ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢٩٠/٢ .
(٩٨)أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ، ٣٩٨ .
(٩٩)ينظر : ديوان أبي فراس ، ٧/٢ و ٨٧/٢ و ٨٩/٢ و ٩٩/٢ و ١٠٠/٢ . وهي صور لا يحيط بها حصر .
(١٠٠) م . ن ، ٢١٠/٢ .
(١٠١) أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث ، ١١٠ ، وينظر : ديوان ابن هانئ ، ٢٢ (البيت رقم ١٥) الذي ورد فيه ذكر بادية السماوة .
(١٠٢) ديوان ابن هانئ ، ٢١ .
(١٠٣) العرف الطيب ، ٤٨٠ .
(١٠٤) تنظر قصائده في الديوان : الدالية ، ٥٠ ، واللامية ، ١١٧ ، ولامية أخرى ، ١٣٧ ، والميمية ، ١٤٧ ، والنونية ، ١٧١، والبائية ، ١٩٨ ، والرائية ، ٢١٤ ، والصادية ، ٢٢٨ ، والكافية ، ٢٦١ ، والجيمية ، ٣٠٥ .
(١٠٥) م . ن ، ٢٦٩ .
(١٠٦) العرف الطيب ، ١١٠ .
(١٠٧) م . ن ، ٩٢ .
(١٠٨) ديوان السري الرفاء ، ٣٠٩/١ ، وينظر : يتيمة الدهر ، ١٤٦/١ .
(١٠٩) م . ن ، ٣٠٩/١ .
(١١٠) العرف الطيب ، ٣٣٥ .
(١١١) ديوان السري الرفاء ، ٥٣٢/٢ ، وينظر : يتيمة الدهر ، ١٢١/٢ ، ورواية اليتيمة : (يخفى وينزل) ، ورواية الواحدي في شرح الديوان ، ٤٧٢ (من أن يزار) وهي رواية نسخة دار الكتب المصرية ، ٢٠٦ .
(١١٢) العرف الطيب ، ٣٢٧ .
(١١٣) ديوان السري الرفاء ، ٨٢٣/٢ ، وقد نسب العكبري في (التبيان) هذا البيت واهما إلى أبي الحسن التهامي ، ينظر : التبيان في شرح الديوان ، ٢٦٩/١ . ورواية العكبري (يدعو حمامها) .
(١١٤) ومن أمثلة ذلك ، تنظر : قصائده في الديوان ، الجزء الأول : الهمزية ، ٢٦٦ ، والبائيات ٣٠٣ ، ٣٠٨ ، ٣١٣ ،٣٣٣، ٣٣٧ ، ٣٤٠ ، ٣٤٤ ، ٣٥٢ ، ٣٥٥ ، ٣٧٠ ، ٣٧٨ ، ٣٩٩ ، ٤٢١ ، ٤٣٤ . وفي الجزء الثاني : الحائية ، ٣٣ ، والداليات ، ٦٥ ، ٦٩ ، ٩١ ، ١٠١ ، ١١٩ ، والرائيات : ١٦٣ ، ١٨٥ ، ٢١١ ، ٢٢٤ ، والعينيتان : ٣٦١ ، ٣٦٤ ، والفائيتان : ٣٩٨ ، ٤١٠ ، والقافيات : ٤٦٦ ، ٤٧٧ ، ٤٨١ ، واللاميات : ٥٣١ ، ٥٦٠ ، ٥٨٦ ، والميميات ٦٤٠ ، ٦٤٣ ، ٦٥٦ ، والنونية ، ٧١١ ، والبائية ، ٧٥٦ .
(١١٥) الشريف الرضي ، د . إحسان عباس ، ٢٢٣ . وهو يشير إلى بيت أبي الطيب : (من البسيط)
حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب
(١١٦) ينظر : عبقرية الشريف الرضي ، ١١١/٢ .
(١١٧) الشريف الرضي مختارات من شعره ، ٥ .
(١١٨) ديوان الشريف الرضي ، ٣٨٩/١ .
(١١٩) العرف الطيب ، ٥٧٨ .
(١٢٠) ديوان مهيار الديلمي ، ٧١/٣ .
(١٢١) العرف الطيب ، ١١٠ .
(١٢٢) ديوان مهيار الديلمي ، ٢١٨/٣ . ويكرر مهيار هذا المعنى في لامية أخرى ، ينظر : الديوان ، ٦٣/٣ .
(١٢٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٣٥٧ .
(١٢٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ١٨٦/٢ .
(١٢٥) م . ن ، ٢١٢/٢ ، وبيتا المعري في شرح التنوير ، ١٠٠/٢ .

(١٢٦) شرح التنوير، ٥٥/٢ ، وتنظر : لامية أخرى في الديوان ، ٦٧/٢ .
(١٢٧) ينظر : ديوان ابن زيدون ، الدالية ، ٣٠ ، واللامية ، ٤٥ ، ودالية أخرى ، ٩٢ ، والفائية ، ١٠٩ .
(١٢٨) م . ن ، ٢١ .
(١٢٩) تنظر على سبيل المثال في الديوان : الرائية ، ٧٥ ، والحائية ، ١٠٣ .
(١٣٠) ديوان الأبيوردي ، ٢٤ .
(١٣١) ينظر : العرف الطيب ، ٤٨٠ ، وهذا الكتاب ، ١٠٧ .
(١٣٢) ديوان الأبيوردي ، ٢٥٠ .
(١٣٣) ينظر : م . ن ، القصائد في الصفحات : ١٧ ، ٣٤ ، ٤٥ ، ٥٤ ، ٩٦ ، ١٥٠ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، ١٨٠ ، ١٩٠ ، ٢٠١ ، ٢٥٠ ، ٢٦٣، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٩٦ ، ٣٣٢ ، ٣٣٨ ، ٣٤٤ ، ٣٤٦ ، ٣٦٩ .
(١٣٤) م . ن ، ١٦٩ .
(١٣٥) م . ن ، ٣٦٤ .
(١٣٦) ديوان الطغرائي ، ٨٧ .
(١٣٧) م . ن ، ٨٧ . وينظر : بيت ابن هانئ في ديوانه ، ٢١ . وهذا الكتاب ، ١٠٧ .
(١٣٨) العرف الطيب ، ٤٨٠ .
(١٣٩) ديوان الطغرائي ، ١٠٩ .
(١٤٠) تنظر قصائد الطغرائي في ديوانه : الدالية ١٣٨ ، والعينية ، ٢٤٦ ، والميمية ٣٢٣ ، وميمية أخرى ، ٣٤٨ ، والواوية ، ٤١٠ ، واليائية ، ٤١٤ .
(١٤١) العرف الطيب ، ١٧٩ .
(١٤٢) ديوان الطغرائي ، ٣٧٧ .
(١٤٣) ديوان ابن خفاجة ، ٢٨٢ ، وبيت أبي الطيب في العرف الطيب ، ٣٣٥ .
(١٤٤) ديوان ابن خفاجة ، ٢٥٨ ، وينظر : قول ابن خفاجة عن احتذائه في هذه الأبيات ، في الديوان ، ١٤ .
(١٤٥) العرف الطيب ، ٢١٨ .
(١٤٦) سبط ابن التعاويذي حياته وشعره ، ٢١٠ . وبيت ابن التعاويذي في ديوانه ، ١٨ ، وبيت أبي الطيب ، في العرف الطيب ، ٤٨٠ .
(١٤٧) ديوان سبط ابن التعاويذي ، ١٨ ــ ٢٢ ، وتنحو هذا المنحى ميميته ، ٣٨٩ .
(١٤٨) ينظر : م . ن ، ٦٣ ، ١١٢ ، ١١٩ ، ١٣٣ ، ١٤٨ ، ٢٠١ ، ٢٦٤ ، على سبيل المثال لا الحصر .
(١٤٩) م . ن ، ٢٨٤ ، وينظر هذا الكتاب ، ١٠٨ و ١١٤ .
(١٥٠) ديوان ابن سناء الملك ، ٩٨/١ .
(١٥١) م . ن ، ٢٨٠/١ .
(١٥٢) ديوان ابن الفارض ، ١٦/٢ .
(١٥٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب ، ٨٨/٢ .
(١٥٤) ينظر : ديوان ابن الفارض ، اليائية ١٩/١ ، والتائية ، ١٣٨/١ ، والرائية ، ٧/٢ ، والحائية ، ٣٨/٢ ، والميمية ، ٤٩/٢ ، والدالية ، ٨١/٢ .
(١٥٥) عمر بن الفارض من خلال شعره ، ١٣٠ .
(١٥٦) ديوان ابن الفارض ، ١٤٠/٢ .
(١٥٧) ديوان البهاء زهير ، ٢١٠ .
(١٥٨) دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين ، ١٩٣ .
(١٥٩) ديوان البهاء زهير ، ١٤٠ . وينظر هذا الكتاب ، ١٠٨ و ١١٤ . وللمزيد من الأمثلة التي تجسد هذه النزعة ، تنظر : قصائد المدح في الديوان ، ١٧٨ ، ٢١٠ ، ٢٣٣ ، ٢٦٤ .

المبحث الثاني

فاعليّة مظاهر التمرّد الموضوعيّة في الشعر العربيّ

١ــ لغة الغزل في غير الغزل :

أبو فراس الحمدانيّ :

ومن صور التمرُّد الموضوعيَّة على بنية القصيدة من الداخل ، التي استلهمها الشعراء ، ومنهم أبو فراس ، تلك النزعة التي تجسَّدت باستعمال لغة الغزل في موضوعات الشعر التقليديَّة ، مسايرة لنهج اشتهر به أبو الطيب ، وسار فيه إلى آخر الشوط ، يقول د . مصطفى الشكعة : " ومن أبرع الخصائص الموضوعيَّة في الشعر الحمدانيِّ ، الرمزيَّة التي عمد الشعراء إليها في المديح على وجه التخصيص ، فكان المتنبي مثلا يرمز إلى سيف الدولة في استفتاح مدائحه بفتاة جميلة متمنِّعة ، يحول دون الوصول إليها قرع السيوف .. كما تظهر هذه الرمزيَّة واضحة كلَّ الوضوح في قصيدة أبي فراس : (من الطويل)

أراكَ عصيَّ الدمع شيمتُكَ الصبْرُ   أمَا للهوَى نهْيٌ عليكَ ولا أمْرُ " (١)

على أنَّه يجب أن لا يُفهم من هذه الرمزيَّة ، ذلك المذهب الأدبيُّ الذي شاع في الغرب Symbolisme أواخر القرن التاسع عشر الميلاديِّ (٢) ، بكلِّ خصائصه ومقوِّماته ، فكلُّ ما فعله أبو فراس أنَّه أدار حديثا وحوارا غزليّاً في ظاهره ، معاتبا ابن عمِّه سيف الدولة في باطنه ، محوِّلاً لغة الخطاب الشعريِّ وجهة أخرى ، متَّخذا من هذه المرأة الرمز معادلا موضوعيّاً لسيف الدولة :

معلِّلَتِي بالوصلِ والموتُ دونَهُ إذا مِتُّ ظمآناً فلا نزلَ القطْرُ (٣)

وذهب د . محمَّد مهدي البصير إلى أنَّ الوصل الذي عناه أبو فراس بأنَّ الموت دونه ، ليس إلاّ وعد سيف الدولة بافتدائه (٤) ، بل إنَّ د . النعمان القاضي قد ذهب إلى أبعد من ذلك حين قرَّر : " أنَّ غزل أبي فراس في الروميَّات جميعا ليس إلاّ رمزا رمز به إلى عواطفه المتأجِّجة إلى الحريَّة ، وأنَّ المحبوب في هذه المقدّمات ، فضلا عن مقدّمة الرائيَّة ليس إلاّ أميره الذي بيده أن ينقله من ضيق الأسر وظلامه وآلامه إلى سعة الحريَّة وانطلاقها " (٥) ، وشكَّك أستاذنا د . هادي الحمدانيَّ في رمزيَّة هذا الغزل ، منطلقا من عدم وجود بواعث على هذا الرمز ، وأنَّ أبا فراس كان يكتب إلى سيف الدولة ، بلغة أقوى من ذلك ، فما حاجته إلى الرمز(٦) ؟ لكنَّ تأريخ الرائية يُعدُّ مبكِّرا قياسا إلى القصائد التي ارتفعت فيها لغة الشاعر إلى مستوى التحدِّي ، ففي بداية الأمر ، كان أبو فراس يأمل من سيف الدولة فداءه ، ولا بدَّ في حالة كهذه من المحاباة وضبط النفس ، وهكذا بدت الرمزيَّة أسلوبا أكثر ملاءمة من لغة المجابهة الصريحة .

إنَّ هذا التوظيف لرمز المرأة في الرائيَّة يذكِّرنا بقصيدة أبي الطيب النونيَّة في بدر بن عمَّار ، ومن هنا يتَّضح أنَّ معلِّلة أبي فراس كمودِّعة أبي الطيب (٧) ، ليست امرأة حقيقة بل معادلاً موضوعيًّا ، نفذا عن طريقه إلى ما أرادا قوله .

ويتمثَّل أبو فراس هذه اللغة الغزليَّة في بائيَّته التي أرسلها إلى سيف الدولة ، عقب امتناع الأخير عن مفاداته بابن أخت الملك الروميِّ : (من الطويل)

أمَا لجميلٍ عندكُنَّ ثوابُ ولا لمُسيءٍ عندكُنَّ متابُ ؟
لقدْ ضلَّ مَنْ تحوي هواهُ خريدةٌ وقدْ ذلَّ مَنْ تقضِي عليهِ كَعابُ
ولكنَّنِي والحمدُ للهِ حازمٌ أعزُّ إذا ذلَّتْ لهُنَّ رقابُ
ولا تملكُ الحسناءُ قلبِيَ كلَّهُ وإنْ شملتْها رقَّةٌ وشبابُ (٨)

" وهو مطلع ملائم بدوره لموضوع القصيدة ، وفيه يتوحَّد موضوع الغزل بموضوع العتاب ، ولا نكاد نفرِّق بين الحبيب المُسيء ، والأمير الناكص ، ويظهر ذلك واضحا في ردَّة الفعل التي نستشعرها في اتِّهام الشاعر بالضلال لكلِّ من اختصَّ خريدة بهواه كلّه ، وبالذلَّة لمن يتحكَّم فيه محبوب " (٩) ، فيتَّخذ من حديث الغزل أسلوبا للعتاب والتعبير عن مشاعره الجريحة .

ابن هانئ :

ويبدو أنَّ ابن هانئ مال إلى استعمال لغة الغزل في بعض مدائحه ، ومنها قوله في مديح المعزِّ لدين الله : (من البسيط)

ولستُ أشكُو لنفسِي في مودَّتِكمْ لأنَّكمْ في فؤادِي جيرةٌ خُلُطُ (١٠)

وقوله : (من الكامل)

ولأسطُوَنَّ على الزمانِ بمَنْ لهُ قلبِي الودودُ ومدحِيَ المُتنخَّلُ (١١)

وقوله في مديح جعفر بن عليّ الأندلسيِّ : (من الكامل)

قدْ طيَّبَ الأفواهَ طيبُ ثنائِهِ مِنْ أجلِ ذا نجدُ الثغورَ عِذابَا
لوْ شقَّ عن قلبِي امتحانُ ودادِهِ لوجدْتَ مِن قلبِي عليهِ حِجابَا (١٢)

أو قوله في مديح القائد جوهر : (من الطويل)

وكيفَ أخوضُ الجيشَ والجيشُ لُجَّةٌ وإنِّي بمَنْ قدْ قادَهُ الدهرَ مولَعُ (١٣)

فيستعمل ألفاظا وتراكيب : (أشكو لنفسي في مودَّتكم) ، (لأنَّكم في فؤادي) ، (له قلبي الودود) ، (نجد الثغور عذابا) ، (شقَّ عن قلبي امتحان وداده) .. هي بلا شك من معجم الغزل العربيِّ ، استعارها الشاعر في موضوع المديح .

السريُّ الرفَّاء :

ويستثمر السريُّ الرفَّاء هذا المظهر الموضوعيَّ في شعر أبي الطيب ، فمن أمثلة استعمال السريِّ لغة الغزل في موضوع الحرب ، قوله من قصيدة يذكر فيها بعض غزوات سيف الدولة : (من الوافر)

طلعْتَ على الديارِ وهمْ نباتٌ وأغمدْتَ السيوفَ وهمْ حصيدُ
فـمَا أبقـيْـت إلاّ مُـخـطـفـاتٍ حمَى الإخطافُ منهَا والنُهودُ (١٤)

وهو من قول أبي الطيب (١٥) ، في ذكر حروب سيف الدولة : (من الطويل)

أخُو غزواتٍ ما تغِبُّ سيوفُــــهُ رقابَهُـــــمْ إلاّ وسيـحانُ جامدُ
فلمْ يبقَ إلاّ مَنْ حماهَا مِنَ الظبَى لَمَى شفتيْها والثدِيُّ النواهدُ (١٦)

وعلى هذا النهج في استعمال لغة الغزل ، يقول السريُّ واصفا إحدى وقائع سيف الدولة : (من البسيط)

تشوقُهُ ورماحُ الخطِّ مشرعةٌ نجْلُ الجراحِ بهَا لا الأعْيُنُ النُجْلُ (١٧)

وأراد السريُّ أن يفتخر بشعره ، فشبَّه قصيدته بفتاة ، مستثمرا لغة الغزل في هذا الوصف : (من الوافر)

وكمْ لِي فيكَ مِنْ عذراءَ بكرٍ تخالُ لحسنِها عذراءَ رُودَا
عرائسُ ما اجْتلاها الطرفُ إلاّ أباحثُهُ السوالِفَ والخُدودَا
بألــفاظٍ يراهَا القــلبُ بــيضـــــاً إذا مـا عاينتْها العينُ سـودَا (١٨)

وهو أمر يلفت الانتباه في اتِّساع رقعة هذا المظهر الموضوعيِّ ليشمل فنَّ الوصف .

الشريف الرضيّ :

وبرز هذا المظهر الموضوعيُّ عند الشريف الرضيِّ في مخاطبة الممدوحين ، ولا سيَّما إذا كان هؤلاء الممدوحون ممَّن : " تجمعه وإيَّاهم روابط النسب والمجد المتوارث والدوحة الكريمة " (١٩) ، يقول الشريف من قصيدة مُهنِّئا الطائع بعيد الفطر : " وأعجب ما فيها أنَّه عارض بها عيديَّة المتنبي " (٢٠) :
(من البسيط)

أعيدُ مجدَكَ أنْ أبقى على طمعٍ وأنْ تكـونَ عطايايَ المواعيدُ
وأنْ أعيشَ بعيداً مِنْ لقائِكُمْ ظمآنَ قلبي وذاكَ الورْدُ مورودُ
ما لِي أُحِبُّ حبيباً لا أشاهدُهُ ولا رجايَ إلَى لُقـْياهُ مـمدودُ (٢١)

لقد أدَّى شعر أبي الطيب فعلاً مؤثرا في الشعر العربيِّ : " ويبدو لي أنَّ هذا المظهر في قصيدة المدح العربيَّة جزء من التلمذة الشعريَّة المتوارثة في خط يمثِّل المتنبي والشريف الرضيَّ ومهيار ، وقد عُرف الشريف الرضيُّ معجبا بفنِّ المتنبي مقتبسا لكثير من معانيه ، كما عُرف مهيار تلميذا للرضيِّ في فنونه الشعريَّة " (٢٢) ، ومثل هذا النهج المتنبوي نجده عند الشريف وهو يرسم هذه الصورة الحربيَّة : (من المتقارب)

وسمراءُ ترشفُ ظَلْمَ القلُو بِ قذَّافــــةٍ بالنجيعِ المُباحِ
تريقُ عليها كؤوسَ الدمَــا ءِ بالطعنِ والموتُ نشوانُ صاحِ
فتخضبُ فيها جباهَ الظُبَى وترمدُ فيهَا عيــــونَ الجراحِ (٢٣)

" فهذه الاستعارات المتضاربة تعود كلُّها إلى (القناة السمراء) ، فتراها من خلال الصور المتعاكسة ، كما نرى رسم غادة حسناء من خلال الأنوار الكهربائيَّة المتعاكسة

في ألوانها المتَّجهة جميعا إلى وجه الحسناء " (٢٤) ، ومثل هذا الوصف يذكِّرنا بقول أبي الطيب : (من الطويل)

وسمراءُ يستغوي الفوارسَ قدُّها ويُذكرُها كرَّاتِها وطعانَها

رُدينيَّةٌ تمَّتْ وكادَ نباتَهَا يُركِّبُ فيهَا زُجَّها وسِنانَها (٢٥)

مهيار الديلميّ :

وبخلاف شخصيَّة أبي الطيب التي كانت على حظٍّ كبير من القوَّة والتمرُّد في تطلُّعها إلى المثال الذي عبَّر عنه الشاعر بلغة الغزل في مخاطبة الممدوح ، فقد اتَّخذ مهيار من هذا المظهر الموضوعيِّ سبيلا سهلا وطريقا سالكة للتقرُّب من ممدوحيه من الأمراء والولاة : " وقد أكثر مهيار من الإشارة إلى حبِّ الممدوح ، وجعل هذا الأسلوب تقليدا فنّيا في كثير من قصائده .. ووجد فيه وسيلة لإرضاء الممدوح ، والغلوَّ في مدحه " (٢٦) ، بل ومصارحته بالجائزة التي هو بانتظارها من ممدوحه ، يقول مهيار في مدح الكافي الأوحد : (من الطويل)

ونفسِي لكمْ تلكَ التي لودادِها ولوْ أُغْضبَتْ في واجبٍ ألفِ موجبِ

هجرْتُ لكَ الأقوامَ حبّاً فوقِّني يبِنْ بي إلى جدوَى يديكَ تحزُّبي (٢٧)

ويبدو أنَّ قلب مهيار قد اتَّسع لكل الممدوحين ، حتَّى وإنْ كان الممدوح كاتبا : (من الكامل)

أنا مَنْ أسرَّ لكَ المودَّةَ قلبُهُ وطوَى لذاكَ لسانَهُ متجمِّلا

ورأى بقربِكَ ما رأى بحبيبِهِ صبُّ الفؤادِ شفاؤُهُ أنْ يوصَلا

وإذا ذُكرْتَ لهُ تحفَّزَ قلبُهُ طرباً إليكَ ومرَّ نحوكَ مُجفِلا (٢٨)

ويستثمر مهيار لغة الغزل في الرثاء ، ويرتفع بغزله إلى مستوى الرمز ، موظِّفا هذا الرمز للتعبير عن حبِّه وولائه للمرثيِّ ، يقول مهيار في مطلع قصيدة رثى بها الإمامين عليّاً والحسين عليهما السلام : (من الطويل)

يُزوِّرُ عنْ حسناءَ زورةَ خائفٍ تعرُّضُ طيفٍ آخرَ الليلِ طائِفِ

فأشبهَها لمْ تغدُ مسكاً لناشقٍ كمَا عُوِّدَتْ ولا رحيقاً لراشِفِ

قصيَّةُ دارٍ قرَّبَ النومُ شخصَها ومانعةُ أهدَتْ سلامَ مُساعِفِ (٢٩)

" إنَّ هذا الطيف الذي أطال الحديث عنه ، وعن صاحبته لا يخرج عن كونه تذكُّرا .. للإمامين عليٍّ والحسين (ع) " (٣٠) ، وإذا جاز التعبير فهو معادل موضوعيٌّ لهما ، حتَّى إذا انتهت القصيدة ، انكشفت لنا قيمة ذلك التوظيف : " فقد بدأت القصيدة بنوع من الهوى الرمزيِّ ، ثم انتهت ــ بعد رحلة مع الإمامين ــ إلى هوى حقيقيٍّ أعلن عنه الشاعر في البيت الأخير :

هواكُمْ هوَ الدنيَا وأعلمُ أنَّهُ يُبيِّضُ يومَ الحشرِ سودَ الصحائِفِ (٣١)

وأراد مهيار أن يفتخر بشعره ، فاختطَّ لنفسه نهجا بأنْ يختتم قصائده المدحيَّة بتشبيهها بالخرائد الحسان التي يتنافس الممدوحون في كسب رضاها (٣٢) ، كقوله مخاطبا ممدوحه : (من الرجز)

فاسْمعْ أُقرِّظْكَ شنوفاً دُرُّها لغيرِ آذانِكُمْ لا يُثقَبُ

مِنَ المصوناتِ التي تعنَّسَتْ خلفَ الخدورِ وَهْيَ بكرٌ تُخطبُ

تنافسَ الملوكُ في مهورِها واقترعُوا في حبِّها واحْتربُوا

عندهُمُ الرغبةُ والودُّ لهَا وعندَها الملالُ والتجنُّبُ (٣٣)

ويُمكننا القول إنَّ هذا النهج في شعر مهيار قد وُلد من المظهر الموضوعيِّ الذي انحدر إليه من أبي الطيب مرورا بالشريف ، ولكنَّه يُشير في النهاية إلى أنَّ هذا المظهر بدأ يتَّسع عند مهيار ، ويأخذ جانبا كبيرا من اهتمامات الشاعر .

أبو العلاء المعرِّيّ :

ويقود إعجاب المعرِّيِّ بديوان أبي الطيب إلى هذا الغزل في وصفه السيف ، فيقول : (من الوافر)

فإنْ عشقَتْ صوارمُكَ الهوادِي   فما عدمَتْ بمَنْ تهوَى اتِّصالا (٣٤)

وقد قال أبو الطيب : (من الكامل)

رقَّتْ مضاربُهُ فهُنَّ كأنَّما   يُبدينَ مِنْ عشقِ الرجالِ نحولا (٣٥)

ولأنَّ المعرِّيَّ بنى بيته على الاستعارة المكنيَّة لا التشبيه ، فقد قيل : " وبيت المعرِّيِّ أحسن ، لأنَّ المتنبي لم يذكر أنَّها بلغت من معشوقها بغية بل جعلها كأنَّها تبدي النحول من العشق " (٣٦) ، وهذا من آثار القراءة التجزيئية للشعر التي لا تتجاوز المُعطى البلاغيَّ ، فكلا الشاعرين مُبدع وإن اختلفت الأساليب البلاغيَّة .

وبعد أن توارت قصيدة المدح عن ديوانه ، نقل المعرِّيُّ لغة الغزل إلى آفاق أخرى ، فتقرأ له تشبيهه الظلام بالهجر ، والصبح بالوصل ، وضوء الفجر بالحبيب المماطل !

يقول المعرِّيُّ : (من الطويل)

كأنَّ دُجاهُ الهَجْرُ ، والصبحُ موعدٌ   بوصلٍ ، وضوءُ الفجرِ حِبٌّ مُماطلُ (٣٧)

أو يجعل من الهلال عاشقا للثريَّا ، فاشتهر قوله : (من الخفيف)

وكأنَّ الهلالَ يهوَى الثريَّا   فهما للوداع مُعتنقانِ

وسُهيلٍ كوجْنةِ الحِبِّ في اللَّوْ   نِ وقلبِ المُحبِّ في الخفقانِ (٣٨)

ابن زيدون :

ولا يعدم شاعر مثل ابن زيدون أن يستثمر هذا المظهر الموضوعيَّ في التعبير عن تجربته الشعريَّة ، لا سيَّما أنَّ معجم الشاعر حافل بالغزل ، يقول ابن زيدون في قصيدة جمع فيها بين مديح أبي الوليد بن جهور ورثاء والده :

(من الطويل)

أهابَتْ إليهِ بالقلوبِ محبَّةٌ   هيَ السحرُ للأهواءِ بلْ دونَها السحرُ

سرَتْ حيثُ لا تسري مِنَ الأنفسِ المُنَى   ودبَّتْ دبيباً ليسَ يُحسنُهُ الخمرُ (٣٩)

ويذكر الأستاذ علي عبد العظيم رأيه في هذين البيتين ، فيذكِّرنا بآراء خصوم أبي الطيب في رثائه أمَّ سيف الدولة وأخته خولة ، فيقول : " وكثيرا ما كان عقله (عقل ابن زيدون) الباطن ، يطغى على واجبات المجاملة والكياسة ، فيدفعه إلى تعبيرات لا تتلاءم مع موقف الرثاء ، فيذكر الحبَّ والسحر والخمر والمنى " (٤٠) ، وأغلب الظن أنَّ مثل هذه التعبيرات عند ابن زيدون مردُّها قراءاته في ديوان أبي الطيب ، ولنستمع إليه يقول في مديح المعتمد :

(من المتقارب)

شفيعِي إليهِ هوَى مخلصٍ   كمَا أخلصَ السابكُ العسجَدَا

ومِنْ وُصَلِي هجرةٌ لا أعُدُّ   لحالِي سوَى يومَها مولدَا

(٤١)

ولابن زيدون رائيَّة كتبها إلى ذي الوزارتين أبي عامر ، يستعمل فيها لغة غزليَّة لا لبس فيها في موضع الاعتذار (٤٢) .

الأبيورديّ :

وتسلَّل هذا المظهر الموضوعيُّ إلى بعض قصائد الأبيورديِّ المدحيَّة ، من ذلك رائيَّته التي بعث بها من همذان إلى الخليفة المستظهر في بغداد لعتابه إيَّاه على خروجه من بغداد تحت جنح الليل : (من الكامل)

لكَ مِنْ غليلِ صبابتِي ما أُضمِرُ   وأُسَرُّ مِنْ ألمِ الغرامِ وأُظهرُ (٤٣)

ويتَّضح استعمال لغة الغزل عند الأبيورديِّ في حماسته ، ففي أوصافه الحربيَّة ، يمزج لغة الغزل ، وتقرأ له : (من البسيط)

وذابل ينثني نشوانَ مِنْ علقٍ كالأيم رقَّـعَ عِطفـيهِ مِنَ البـللِ
يهيمُ في الطعناتِ النُجْلِ في ثغرٍ تطوي على الغِلِّ لا بالأعيُنِ النُجُلِ
كأنَّـهُ والملوكُ الصـيدُ تلثمُـهُ خـدٌّ تقـاسمَـهُ الأفـواهُ بالقُبَلِ (٤٤)
فيذكّرنا بيته الأخير بقول أبي الطيب : (من البسيط)
أعلى الممالكِ ما يُبنَى على الأسَلِ والطعنُ عندَ مُحبِّيهنَّ كالقُبَلِ (٤٥)
ويبدو أنَّ صورة السيف العاشق التي رسمها أبو الطيب في قوله :
(من الكامل)
رقَّتْ مضاربُهُ فـهنَّ كأنـَّما يُبدينَ مِنْ عشق الرقابِ نُحولا (٤٦)
قد أعجبت الأبيورديَّ ، فقال : (من الطويل)
لئِنْ أنكرَتْ منِّي نحولاً فصارمِي يغـازلُهُ فـي مضربَيهِ نُحولُ (٤٧)
وينقل هذا المظهر الموضوعيَّ إلى آفاق أخرى ، فيشبِّه قصائده بالعذارى ، ويذكر أنَّ مهرها هو ودُّ الممدوح لا الطمع بالجائزة : (من الطويل)
فهنَّ عذارَى ، مهرُها الودُّ لا الندَى وما كلُّ مَنْ يُعزَى إلى الشعر يستجدِي (٤٨)

الطغرائيّ :

ولا تخلو بعض قصائد المدح عند الطغرائيِّ من استعماله لغة الغزل في مخاطبة الممدوح ، كقوله في القاضي عبد الملك بن المعافى القزوينيِّ :
(من الوافر)
لعمرُكَ ما أُغبـُّكَ عنْ فـتـورٍ بودِّكَ أوْ قصورٍ عنْ هواكَا
ولكنِّي استْتنبْتُ ضميرَ قلبـي لديكَ فصارَ لِي عيناً تراكَا
ولوْ فتشْتَ عن مكنونِ سرِّي نظرْتَ فلمْ تجدْ فيهِ سواكَا (٤٩)
وللطغرائيِّ قصيدة في مؤيّد الملك أبي بكر عبيد الله بن نظام الملك ، يعتذر فيها عن نبْوة أوجبت انقطاعه عنه ، فيقدِّم لقصيدته بنسيب ، ترتفع فيه اللغة إلى مستوى الرمز ، ويتوحَّد فيه الغزل مع الاعتذار من الممدوح ، فلا نعرف حدودا لهذا أو ذاك ، يقول الطغرائيُّ : (من الطويل)
علَى أثلاتِ الواديينِ سلامُ وبعضُ تحايا الزائـريـنَ غرامُ
ألامُ على هجرانِكمْ وهُمُ المُنَى وكيفَ يُقيـمُ الحرُّ وَهْوَ يُضامُ
هُمُ شرعُوا أنَّ الجفاءَ مُحلَّلٌ وهُمْ حكمُوا أنَّ الوفاءَ حرامُ
بقـلبِي رَوْحٌ منــهُمُ وضمانــةٌ وعندِي بـرءٌ منهُــمُ وسقــامُ
(٥٠)
ولا تخلو لاميَّة الطغرائـيِّ من تـأثر صـاحبها بهذا المظهر الموضـوعيِّ ، فقد استعمل لغة الغزل في حماسته ، إذ يقول : (من البسيط)
لا أكرهُ الطعنةَ النجلاءَ قدْ شُفِعَتْ برشقةٍ مِنْ نبالِ الأعيُنِ النُجُلِ
ولا أهابُ صِفاحَ البيضِ تسعِدُنِي باللمحِ مِنْ صفحاتِ البيضِ في الكِللِ (٥١)
يقول الصفديُّ : " وأمَّا إخراجه الحماسة في صورة الغزل ، فهو من قول أبي الطيب إذ ليس لأحد معه في هذا الباب دخول ، لأنَّه يصف الحروب ويظهرها مظاهر الغزل ، وهذا من القدرة في التخيُّل " (٥٢) .

ابن خفاجة :

وتستهوي ابن خفاجة لغة الغزل في المديح ، فيقول : (من الوافر)
بمثلِ عُلاكَ مِنْ ملكٍ حبيبٍ عدلتُ إلَى المديحِ عنِ النسيبِ
وساعدنِي ثنــاءٌ فيـــــهِ رَطْبٌ كمَا سرَتِ التحيَّةُ مِنْ حبـــيــبِ (٥٣)
وتأخذ لغة الغزل من اهتمامات الشاعر قدرا واضحا ، فيُضفيها على أوصاف الطبيعة ، وهو : " يجنح في أكثر شعره الوصفيِّ إلى تصوير الطبيعة امرأة فاتنة

الحسن ، بضَّة الجسد ، فالأراكة ليست سوى .. غادة كثيرة التثنّي ، ازدهت بأبهى حلي ، وازدانت بأحلى زينة : (من الكامل)

وصقيلةُ النوّار تلوي عطفَها ريحٌ تلفُّ فروعَها مِعطارُ
والنَّوْرُ عِقدٌ والغصونُ سوالفٌ والجذْعُ زندٌ والخليجُ سِوارُ " (٥٤)

وكما استثمر ابن خفاجة لغة الغزل في أوصاف الطبيعة مترسِّما بذلك خطى أبي الطيب ، ناقلا هذا المظهر إلى فنِّ الوصف أحيانا ، فإنَّه في أحيان أخرى استعمل لغة الطبيعة في فنون الشعر الأخرى : " وكما كان المتنبي ينقل أوصاف الغزل إلى الحرب كان ابن خفاجة ينقل أوصاف الطبيعة إلى الأبواب المختلفة " (٥٥) ، وكان يفترض أن يُحسب له ذاك في الابتداع والخيال التأليفيِّ ، لكنَّه بالغ في هذا المظهر ، حتَّى بدت بعض صوره منتفخة ، تدلُّ على افتعال التجربة ، ولنستمع له يقول في الرثاء : (من الكامل)

في كلِّ نادٍ منكَ روضُ ثناءِ وبكلِّ خدٍّ فيكَ جدولُ ماءِ
ولكلِّ شخصٍ هزَّةُ الغصنِ النديِ تحتَ البكاءِ ورنَّةُ المُكَّاءِ (٥٦)

ولا شكَّ أنَّ تصوير العين الواسعة بجدول ماء فيه من الخيال المفتعل ما فيه ، والصورة مبالغ فيها ، ساقت إليها عاطفة لا تخلق في النفس شعورا .

<u>ابن التعاويذيّ</u> :

ويبرز هذا المظهر الموضوعيُّ في مديح ابن التعاويذيِّ بشكل يثير الانتباه ، من ذلك قوله يعتذر للوزير عضد الدين أبي الفرج هبة الله بن المظفَّر ، ويمدحه : (من الطويل)

أبثُّكُمُ أنِّي مشوقٌ بكُمْ صَبُّ وأنَّ فؤادِي للأسَى نهْبُ
تناسيتُمُ عهدِي كأنِّي مُذنِبٌ وما كانَ لِي لولا ملالُكُمُ ذنْبُ
وقدْ كنتُ أرجُو أنْ تكونُوا على النوَى كمَا كنتُمُ أيَّامَ يجمعُنا القرْبُ (٥٧)

ففي هذه المقدّمة يتوحَّد الغزل بموضوع الاعتذار ، ولا نكاد نميِّز الحبيب الملول من الوزير الجافي ، ويرى الأستاذ يوسف يعقوب مسكوني أنَّ هذا المظهر الموضوعيَّ في شعر ابن التعاويذيِّ ، هو : " من قبيل الإفصاح عن العواطف والتفاني في المديح " (٥٨) ، فلم يجعل لشعر أبي الطيب أثراً في تنامي هذا المظهر في شعر ابن التعاويذيِّ . يقول ابن التعاويذيِّ في مديح صلاح الدين الأيُّوبيِّ : (من الكامل)

حتّامَ أرضَى في هواكَ وتغضبُ وإلَى متَّى تجنِي عليَّ وتعتبُ
ما كانَ لِي لولا ملالُكَ زلَّةٌ لمَّا مللتَ زعمْتَ أنّي مذنبُ
خُذْ في أفانينِ الصدودِ فإنَّ لِي قلباً على العلاتِ لا يُتغلَّبُ
أتظنُّنِي أضمرْتُ بعدكَ سلوةً هيهاتَ عطفُكَ مِنْ سُلُوِّي أقربُ (٥٩)

فيتوجَّه بلغة الخطاب الشعريِّ الغزليِّ إلى الممدوح ، ولا يترك لنا الفرصة لتبيُّن ما هو نسيب ، وما هو مديح .

وينقل ابن التعاويذيّ هذا المظهر إلى شعر الرثاء ، ومن ذلك قوله يرثي ابنة السلطان فليج أرسلان بن مسعود : (من الطويل)

رمتْنِي يدُ الأيَّامِ فيمَنْ أحبُّهُ بسهمِ فراقٍ جاءَ مِنْ حيثُ لا أدري
شكوْتُ هواكُمْ أنْ رآنِيَ كاشحٌ لكمْ أوْ عذولٌ بعدكُمْ باسمَ الثغرِ
وكيفَ أداوِي القلبَ عنكُمْ بسلوةٍ وفي مذهبِي أنَّ السلوَّ أخُو الغدرِ (٦٠)

والبيت الأخير يذكِّرنا ببيت أبي الطيب في رثاء أمِّ سيف الدولة : (من الوافر)

بعيشِكِ هلْ سلوْتِ فإنَّ قلبي وإنْ جانبْتُ أرضَكِ غيرُ سالِ (٦١)

<u>ابن سناء الملك</u> :

ويبدو أنَّ إعجاب ابن سناء الملك بهذا المظهر واضحا في قوله مفتتحا قصيدته في مديح الناصر ، وقد شفي من مرض ألمَّ به : (من الكامل)

نظرَ الحبيبُ إليَّ مِنْ طرفٍ خَفِي   فأتَى الشفاءَ لمُدنفٍ مِنْ مُدنِفِ (٦٢)

فيقرن شفاءه ـ بنظرة خفيَّة من الحبيب ـ بشفاء الممدوح ، وما إن نتقدَّم في قراءة أبيات الغزل التي تصدَّرت قصيدة المديح ، حتَّى نشعر : " أنَّ جوَّ المدح قد انعكس عليها ، وطبعها بطابعه في اختيار الألفاظ والعبارات .. لأنَّ الأفكار المسيطرة على الشاعر ، والمدد الذي يستمدُّ منه هو ما يختزنه من مادَّة المدح ، والصفات التي يحاول أن يصف بها الممدوح ، والجوَّ العاطفيَّ الذي يشدُّه إلى ممدوحه لا إلى معشوقه " (٦٣) ، ومن هنا نتبيَّن أنَّ الشاعر كان يمدح من البيت الأوَّل ، وأنَّ لغة الغزل تسلَّلت إلى المدح . ويقول في مديح الوزير الصاحب صفيِّ الدين : (من الكامل)

إنِّي أحبُّكَ لا لأنَّكَ مُسعفِـــــي   بالصالحاتِ ولا لأنَّكَ مُسعدِي

ولأنَّ حبَّكَ عقْدُ كلِّ مُحصِّلٍ   ولأنَّ ودَّكَ فرضُ كلِّ مُوَحِّدِ

وأنا الطَّليقُ رجعْتُ فيكَ مُقيَّداً   حبّاً ومدحِي فيكَ غيرُ مُقيَّدِ (٦٤)

فيذكِّرنا بيته الأخير ببيت أبي الطيب في مديح سيف الدولة : (من الطويل)

وقيدْتُ نفسِي في هواكَ محبَّةً   ومَنْ وجدَ الإحسانَ قيداً تقيَّدَا(٦٥)

وينقل ابن سناء الملك هذا المظهر إلى موضوع الحرب ، فيقول واصفا نساء السبي : (من الطويل)

ولمْ يبقَ إلاّ مَنْ سبَى الجيشُ منهُمُ   وإنْ كانَ يُسبَى الجيشُ بالحدق النُجْلِ (٦٦)

وهو من قول أبي الطيب : (من الطويل)

فلمْ يبقَ إلاّ مَنْ حماها مِنَ الظُبَى   لَمَى شفتَيْها والثدِيُّ النواهدُ (٦٧)

وتجد للشاعر استثمارا للغة الغزل في قصيدة الرثاء ، وقد يعجب البعض إذا قلنا : إنَّ ابن سناء الملك استعمل تلك اللغة في رثاء أمِّه : (من الخفيف)

وإذا ما دعوْتُ قبرَكِ شوقاً   فبحقِّـي ألاّ تجيـبِي ندائـِي

هلْ درَى القبرُ ما حواهُ وما أخْـــــــفاهُ مِنْ ذلكَ السنَى والسناءِ

فلكَمْ شفَّ باهرُ النورِ منهُ   فرأيْتُ الإغضاءَ في إغضائِي

فاحْتفظْ أيُّها الضريحُ ببدرٍ   صرْتَ مِنْ أجلِهِ كمثْلِ السماءِ (٦٨)

إنَّ لغة الشاعر المنفلتة من رقابة العقل أمام حادث جلل ، تجعل من اختلاط الحزن بالحبِّ أمرا طبيعيّاً ، وابن سناء الملك في هذا إنَّما يجاري الاتِّجاه الذي بدأه أبو الطيب ، ومع ذلك فأنت تقرأ لأحد دارسيه : " فلقد خذله طبعه وجرَّه تقليده كذلك إلى أن يختار من الكلمات والعبارات ما يقلِّل من جوِّ الأسى والحزن ولوعة الفراق ، فيردِّد كلمات مثل : (شوقا ـ والسنى والسناء ـ بدر ـ السماء) .. فهل يليق به أن يتحدَّث عن جمال أمِّه ، وأنَّها كالبدر الساطع في السماء ، إنَّه يداوم النقل من باب الغزل والمدح إلى باب الرثاء " (٦٩) ، فيذكِّرنا مثل هذا الكلام بأقوال الصاحب بن عبّاد وأضرابه في قصيدة رثاء أبي الطيب لأمِّ سيف الدولة ، والحكم على الفنِّ بمعايير أخلاقيَّة لا تنبع من طبيعة الفنِّ والتجربة الإنسانيَّة .

البهاء زهير :

وقد نلمح هذا المظهر في بعض شعر البهاء زهير في فنِّ المدح ، ومن ذلك قوله من قصيدة يمدح فيها الأمير مجد الدين إسماعيل بن اللَّمطي ، وقد انفصل عن خدمته : (من الكامل)

مولايَ دعوةُ مَنْ أطلتَ جفاءَهُ   وعلى جفائِكَ إنَّه لوَصولُ

كنْ كيفَ شئتَ فأنتَ أنتَ المُرتضَى   فهوايَ فيكَ هوايَ ليسَ يحولُ (٧٠)

وتختلط لغة النسيب بلغة المديح ، فلا نكاد نميِّز بينهما ، فبعد مقدّمة مليئة بالأشواق والغرام ، يقول البهاء زهير في مديح ممدوحه السابق : (من الطويل)

لقدْ كنتُ أبكِي للحبيبِ إذا جفَا   ولا سيَّما وَهْوَ الأميرُ المُـــكرَّمُ

أميري الذي قدْ كنتُ أسطُو بقربِهِ   وكنتُ علَى الدنيَا بهِ أتحكَّمُ

سأصــبرُ لا أنـّـي عــلـى ذاكَ قـــادرٌ لعـــلَّ ليالِي هـــجــرهِ تتصــرَّمُ (٧١)

وتتسلَّل هذه اللغة الغزليَّة إلى شعره الرثائيِّ ، ولنستمع إلى هذه الأبيات في قصيدة رثاء : (من الوافر)

لقيتُ مِنَ الهوَى وضنيْتُ منهُ وأنتَ تجيبُ كلَّ هوًى دعاكَا
فدعْ يا قلبُ ما قدْ كنتُ فـيهِ ألسْتَ ترَى حبيبَكَ قدْ جفاكَا
حبيبي كيفَ حتَّى غبْتَ عنّي أتعْرفُ أنَّ لـِي أحـداً سـواكَا
أراكَ هجرْتَنِي هجـْراً طويلاً وما عـوَّدْتـَنِي مِنْ قـبلِ ذاكَا (٧٢)

فلا تدري أرثاء تقرأ أم غزلا ؟ ولكنَّك حين تعرف أنَّ هذه الأبيات هي في رثاء ولده ، لا ينتابك شكٌّ في أنَّ الشاعر استثمر لغة الغزل في الرثاء، فاختلط الحبُّ بالدموع .

٢ــ الفخر بالنفس أمام الممدوح :

<u>أبو فراس الحمدانيّ :</u>

ومن مظاهر التمرُّد الموضوعيَّة على بنية قصيدة المدح من الخارج ، فخر الشاعر بنفسه واقتطاعه جزءا من قصيدة المديح للحديث عن نفسه ، وهو اتّجاه عُرف به أبو الطيب وشكَّل علامة مميَّزة لمِدحته ، ولعلَّ أقرب مثال لأبي الطيب من الشعراء المعاصرين له ، وأكثرهم اعتدادا بالنفس هو أبو فراس الحمدانيُّ ، فقد أقحم حماسته في قصيدة المديح : " وكان يخصُّ نفسه بجزء منها " (٧٣) ، يقول في قصيدة مدح بها سيف الدولة : (من الطويل)

ولوْ لمْ يكنْ فخري وفخرُك واحداً لمَا سارَ عنّي بالمدائح سائـــرُ
ولكنَّنِي لا أغفلُ القولَ عنْ فتـًى أساهمُ في عليائــــهِ وأشاطرُ
وعنْ ذكرِ أيَّامٍ مضَتْ ومواقـــفٍ مكانِيَ منهَا بيِّنُ الفضلِ ظاهرُ (٧٤)

وبحكم كونه ابن عمِّ الأمير الحمدانيِّ ، فإنَّ مفاخر الممدوح هي مفاخره ، ومن هنا جاءت هذه المشاطرة بين المادح والممدوح ، بخلاف أبي الطيب الذي كان يعبِّر في مفاخراته أمام ممدوحيه عن ثورة نفسيَّة محتدمة في داخله ، فجاء التصوير قويّاً عنيفا .

ولم يختفِ هذا المظهر في قصائده الروميَّات التي كان يبعث بها إلى سيف الدولة ، بل استمرَّ ، واصطبغ هذه المرَّة بحزن مرير : (من الطويل)

متَى تخلفُ الأيَّامُ مثلِي لكمْ فتًى طويلَ نجادِ السيفِ رحْبَ المُقلَّدِ ؟
متَى تلدُ الأيَّامُ مثلِي لكـمْ فـتًى شديداً على البأساءِ غيرَ مُلَهَّدِ ؟
فإنْ تفتدونِي تفتدُوا شرفَ العُلَى وأسـرعَ عُـوّادٍ إلـيهَا مُـعـَوَّدِ
وإنْ تفتدُونِي تفتـدُوا لعلاكُــمُ فتًى غيرَ مردودِ اللسانِ أو اليدِ (٧٥)

ولا بدَّ من القول إنَّ فخر أبي فراس لم يكن ذاتيّاً على الدوام ، فكان كثيرا ما يمزج فخره بنفسه مع فخره بقومه الحمدانيِّين ، بخلاف فخر أبي الطيب الذي كان ذاتيّاً محضا . على أنَّ بعض الصور الفخريَّة التي أدار حولها أبو فراس قصائده ، كانت متنبويَّة الأصل ، فإذا قال أبو الطيب : (من الطويل)

إذا صُلْتُ لمْ أتركْ مصالاً لفاتكٍ وإنْ قلتُ لمْ أتركْ مقالاً لعالِمِ (٧٦)

قال أبو فراس : (من الطويل)

فمَنْ شاءَ فليفخرْ يجدْ فخرَ فاخرٍ ومَنْ شاءَ فلينطقْ يجدْ نطقَ عالِمِ (٧٧)

واقترب أكثر من بيت أبي الطيب ، فقال : (من الطويل)

إذا صلتُ يوماً لمْ أجدْ لِي مصاولاً وإنْ قلتُ يوماً لمْ أجدْ مَنْ يُقاولُ (٧٨)

وإذا تحدَّث أبو الطيب عن كثرة تنقُّله ، وتجشُّمه الأسفار : (من الطويل)

غنيٌّ عنِ الأوطانِ لا يـستخفُّـنِي إلَى بلدٍ سافرْتُ عنهُ إيابُ
وعنْ ذمَلانِ العيسِ إنْ سامحَتْ بهِ وإلاّ ففِي أكوارهنَّ عُقابُ(٧٩)

قال أبو فراس في روميَّته : (من الطويل)

إذا لَمْ أجدْ في بلدةٍ ما أريــــــدُهُ فعندِي لأخرَى عزمةٌ وركابُ
وليسَ فراقٌ ما استَطعْتُ فإنْ يكنْ فراقٌ علَى حالٍ فليسَ إيابُ (٨٠)

ابن هانـيء :

وكان من الطبيعيِّ لابن هانىء ، وقد تشبَّه بأبي الطيب ، من أن يظهر قدرا من هذه المفاخرات في قصائد المدح ، وهو فخر ذاتيٌّ في مجمله ، ولم تكن بواعثه سوى التقرُّب من هالة أبي الطيب ، وصولا إلى نيل رضا الممدوحين ونيل جوائزهم : " إنَّ نفسه لم تحدِّثه يوما بإمارة ، ولم يخطر بباله أن يقود جيشا ، أو يضرب أعناق الملوك .. إنَّه لم يشهد معركة ، فضلا عن أن يخوضها ، وهكذا لم تعرف القوَّة طريقها إلى نفسه " (٨١) ، ومع ذلك تحدَّث عن همَّة تكلِّف النجوم أفولا ، يقول في مديح المعزِّ الفاطمي : (من الكامل)

إنّي لتُكْسِبُنِي المحامدُ همَّةٌ نجمَتْ وكلَّفَتِ النجومَ أُفُولا (٨٢)

ويقول في مديحه أيضا : (من الكامل)

ما لِي ومَا للحادثاتِ تنوشُنِي ولديَّ مِنْ همِّي وعزمِي مَوْئِلُ
كـفٌّ غداةَ النائباتِ طويلــــةٌ وأغـرُّ يومِ السابقـــينَ مُحجَّلُ
سأميطُ عن وجهي اللثامَ وأعتزي وأري الحوادثَ صفحة لا تُجهَلُ (٨٣)

" على أنَّه لم يبلغ مبلغ المتنبي في مفاخره وادِّعاءاته ، ولا في تبجُّحه بحروبه وغزواته ، ولا في انقضاضه على الشعراء والحسَّاد من أعلى سماواته " (٨٤) ، ولكنَّ ابن هانئ اصطنع عالما شبيها بذلك العالم الذي عاش في ظلِّه أبو الطيب ، ولعلَّ : " من دلائل تأثر ابن هانئ بالمتنبي تصنُّعه لمواقف المتنبي ، فهو يفترض أنَّ شعراء ينافسونه ، ويحسدونه على مدحه للمعزِّ .. ممَّا يشبه موقف المتنبي من حسَّاده في بلاط سيف الدولة ، ونحن لا نعلم أبدا ، أنَّ شاعرا كان ينافس ابن هانئ في بلاط المعزِّ .. وإنَّما كان في موقفه هذا متصنّعا لموقف المتنبي " (٨٥) ، يقول في مدح المعزِّ سنة ٣٤٤ هـ : (من الطويل)

أفي كلِّ عصرٍ قلتُ فيهِ قصيدةً عليَّ لأهلِ الجورِ لومٌ وتثريبُ ؟
أرَى أعـيُناً خُـــزْراً إلــيَّ وإنَّـما دليلا نفوسِ الناسِ بِشْرٌ وتقطيبُ
أبنْ موضعِي فيهمْ لِيفْخرَ غالبٌ يبيــنُ بسيــماهُ ويُـدْحَرُ مغلوبُ (٨٦)

" ولنقرأ للمتنبي قوله : (من الطويل)

أزلْ حسدَ الحسَّادِ عنّي بكبْتِهِمْ فأنتَ الذي صيَّرْتَـــهُمْ لِي حُسَّدَا
وما الدهرُ إلاّ مِنْ رواةِ قصائدِي إذا قلتُ شعراً أصبحَ الدهرُ مُنشِدَا
أجزْنِي إذا أُنْشدْتَ شـعراً فإنَّما بشعري أتـــاكَ المادحونَ مُردَّدَا " (٨٧)

وهي قصيدة يعود تأريخها إلى سنة ٣٤٢ هـ .

الشريف الرضيّ :

وشغل الشريف الرضيُّ بأماني العظمة ، وانصرف إلى موضوعات المجد ، وقد بدا : " مترسِّماً خطى المتنبي في طماحه ، وتحديقه بعيني نسر إلى عظائم الأمور ، فشغله هذا الانطلاق ، والتوثب عن النسيب وعن المقدّمات الطلليَّة في الكثير من قصائده " (٨٨) ، وقد برزت فاعليَّة شعر المتنبي في بواكير شعر الرضيِّ ، فقارئ شعره في تلك المرحلة يقف إزاء نفس متعاظمة .

ولا يختلف نهج الرضيِّ في مراحله المبكِّرة عن نهج أبي الطيب ، فهو : " يبني قصائد الفخر في هذه الفترة على التمدُّح بالفتكة البكر ، والفتية الذين (كأنَّهم من طول ما التثموا مُرْد) وأولئك هم أعوانه على تحقيق الغاية الكبرى التي كان يسعى إليها أيضا أستاذه ، ولذلك ظلَّ يكرِّر صورة هؤلاء الفتية ، وصورة المعركة وشجاعته وهو يخوضها

، ولكنَّ محاكاته في الشعر تعتمد على تمثل عميق للروح " (٨٩) ، وابتعاد عن المعارضة المكشوفة الصريحة لنهج أبي الطيب في أغلب الأحيان ، فهو : " يتناول في الفخر أنغاما جرَّدها المتنبي للمدح أو الوصف ، فأنتَ تحسُّ في قصائده تلك ، بروح المتنبي سارية دون أن تستطيع تلقُّف المعاني التي أخذها " (٩٠) ، يقول الشريف الرضيُّ معاتبا : (من الوافر)

ولمْ أعلمْ كعلمِ بـنِي زمانِـــي ... بــأنَّ القربَ داعيةُ المَلالِ
وأنَّكَ حينَ تطمعُ في نضالٍ ... وتعلمُ أنَّ لِي سبقَ النضالِ
كماشٍ في الهياجِ بلا حُسامٍ ... وساعٍ في الظلامِ بلا ذُبالِ
أذمُّ علَى العُلا ظـُـلماً لأنـِّي ... أعـُـلُّ بمائـِـها ظمأ السؤالِ (٩١)

فيصدر عن إيقاع قصيدة المتنبي في رثاء أمِّ سيف الدولة (٩٢) : " إلاَّ أنَّ الموضوع قد تغيَّر ، والمعاني ليست منتزعة من قصيدة واحدة من قصائد المتنبي " (٩٣) ، ولا يُمكننا تصوُّر تأثير أبي الطيب على الرضيِّ بهذه الصورة الواضحة إلاَّ إذا كان الشريف الرضيُّ قد أدمن القراءة في ديوان المتنبي ، وأنَّ قصائد أبي الطيب كانت من محفوظات الشاعر المبكِّرة .

وكلَّما تكشَّفت أمام الشريف خيبات الأمل ، زاد إصراره على الثورة ومغالبة الصعاب : " أمَّا الثورة التي يهدِّد بها على حدِّ قول أستاذه : (من البسيط)

ميعادُ كلِّ رقيقِ الشفرتَيْنِ غداً ... ومَنْ عصَى مِنْ ملوكِ العربِ والعجمِ

فإنَّها تستمرُّ حيَّة في نفسه حتَّى يُدركه اليأس من نيل الخلافة ، وهي الحافز الأكبر في الخلق الفنّيِّ عنده " (٩٤) ، ولكنَّ الوصف الحماسيَّ للثورة عند الرضيِّ يبقى وصفاً حماسيّاً لا لمعركة معيَّنة كما هو الحال عند أبي الطيب الذي شارك سيف الدولة في معاركه ، وإنَّما هو عند الرضيِّ وصف لمعركة مزعومة ليس لها وجود إلاَّ في خيال الشاعر : " إنَّها أفكار ملحَّة ، ورغبات عنيفة كانت تجول في مُخيِّلة الشاعر " (٩٥) ، تعبِّر عن تصوُّره لثورة يتمنَّى تحقُّقها ، هي أحلام بطولة لأنَّ الشريف لم يُؤثر عنه أنَّه خاض معركة حقيقيَّة .

وقد أصبح هذا المظهر الموضوعيُّ سمةً مميَّزة في شعر المدح عند الرضيِّ ، لكنَّ الأستاذ أديب التقيَّ البغداديَّ يقول عن هذا المظهر في شعر الرضيِّ : " ومن الغريب في شعر المديح أن يستهلَّ الشاعر بإطراء نفسه قبل الممدوح " (٩٦) ، وكأنَّ أبا الطيب لم يسبق الشريف في استهلاله بعض قصائد المديح بإطراء نفسه قبل الممدوح ، فالرضيُّ في هذا المظهر الموضوعيِّ ينهج نهج أبي الطيب .

وقد تبلور هذا المظهر في شعر الرضيِّ حتَّى بلغ به الأمر أن يصارح الخليفة العباسيَّ القادر بالله سنة ٣٨٢ هـ بأن لا تفاوت بينهما في المجد : (من الكامل)

عطفاً أميرَ المؤمنينَ فإنَّنا ... في دوحـــةِ العلياءِ لا نتفــرَّقُ
ما بينَنا يومَ الفخارِ تفاوتٌ ... أبداً كلانَا في المعالِي مُعرِقُ
إلاَّ الخلافةَ ميَّزتْكَ فإنَّنِي ... أنا عاطلٌ منهَا وأنتَ مُطوَّقُ (٩٧)

فهل هو يمدح الخليفة العباسي حقّاً ؟ أم يمدح نفسه ويفتخر بشخصه ؟ وفي كلِّ الأحوال تبقى البواعث على هذا المظهر الموضوعيِّ عند الشاعرين مختلفة ، فأبو الطيب كان يتطلَّع نحو المجد ، تدفعه في ذلك كبرياء عاتية ، وعصاميَّة متفرِّدة ليست لها حدود ، أمَّا الشريف فقد كان يتطلَّع صوب مجد آبائه وأجداده سليلي الدوحة المحمَّديَّة .

مهيار الديلميّ :

ولم تكن لمهيار تلك الشخصيَّة القويَّة التي تسمع لها صوتا واضحا في قصائد المدح ، وإذا ما شاء مهيار أن يفتخر بنفسه ــ لا بقومه ــ في قصيدة مديح فهو لا يعدو البيت أو البيتين ، كقوله من قصيدة يمدح بها مؤيّد الملك : (من الوافر)

وإنِّي مُذْ غدَتْ همَمِي سيوفاً لأعلـمُ أنَّـنِي أبـداً ضريبُ

وما جنَتِ الذي يجنيهِ قلبـــي على جسمِي العُداةُ ولا الخُطوبُ (٩٨)

فتحسُّ بضيق النفس وقصره ، على الرغم من طول قصائده . وإذ خلت قصيدة مهيار المدحيَّة من ذلك الجبروت المتنبويِّ ، فإنَّها لم تخلُ من مفاخرته بشعره ، كقوله في مديح الوزير أبي القاسم الحسين بن عليٍّ المغربيِّ : (من المتقارب)

وقدْ ركبَ المادحونَ الصعابَ ولكـنّيَ الفارسُ المُرجِـلُ (٩٩)

فيذكّرنا بقول أبي الطيب : (من الكامل)

لا تجسر الفصحاءُ تنشِدُ ههُنا بيتاً ولكنّي الهِزَبْرُ الباسلُ (١٠٠)

<u>ابن زيدون</u> :

وقد بدا هذا المظهر الموضوعيُّ في بعض قصائد ابن زيدون المدحيَّة واضحا ، إلاّ أنَّه لم يكن بتلك الجرأة ، وذلك الاندفاع الذي عرفناه عند أبي الطيب ، يقول مخاطبا المعتمد ، ويذكر أباه المعتضد : (من الطويل)

رأى في اختصاصِي ما رأيْتُ وزادنِي مزيـّـةَ زُلفَى مِنْ نتائجِها الفَخْرُ

وأرغَمَ في بـرِّي أُنوفَ عِصـابةٍ لقاؤُهُمُ جهْـمٌ ولحظُهُمُ شَـزْرُ

إذا ما استوَى في الدستِ عاقدَ حبوةٍ وقامَ سماطَا حفلِهِ فلِيَ الصَّدْرُ

وفي نـفسِهِ العـليـــاءِ لِي مُـتبَـوَّأٌ ينافسنِي فيـهِ السماكانِ والنَّسْرُ

(١٠١)

فهو يتحدَّث عن نفسه كثيرا من خلال قصائد المدح ، وأمَّا قول د . محمود صبح : " فكأنَّه (أي ابن زيدون) في شكواه ، والكلام عن حسَّاده ، وفي مدح شعره ونفسه ، وحتَّى في هربه وتشرُّده ، وكثرة تنقُّله وتجواله كان (متنبيّا) آخر يبحث عن (سيف دولة) جديد " (١٠٢) ، فينبغي لنا أن لا نتصور أنَّ ابن زيدون يضاهي أبا الطيب في قوَّة شخصيَّته وطغيانها على شخصيَّة الممدوح ، فقد بدت : " شخصيَّة حائلة متضائلة لا تكاد تعدو الشكوى ، أو وصف ما يلقاه من حفاوة وإكرام ، فهي إمَّا شاكية وإمَّا شاكرة ، وشتَّان بينها ، وبين شخصيَّة المتنبي التي تظهر قويَّة رائعة حتَّى لتطغى على شخصيَّة الممدوح " (١٠٣) ، الذي قد ينساه أبو الطيب فيتذكَّر أنَّه أمام ممدوح يُفترض أن يمدحه فيعود إلى مدحه ولكنْ بعد أن يُعطي لنفسه الكبيرة ما تستحقُّ من الثناء .

<u>الأبيورديّ</u> :

والأبيورديُّ أحد الشعراء الذين أظهروا قدرا من مفاخراتهم الذاتيَّة في قصائد المديح ، وحاول أن يظهر بجُلباب أبي الطيب ، لكنَّه لم يكن يملك قوَّة شخصيَّة أبي الطيب ومقارعتها لشخصيَّات الممدوحين ، وأمَّا قول الأستاذ ممدوح حقّي : " ومن تصفَّح ديوانه خرج منه بصورة صحيحة لعصره ، فهو في جهاد مستمرٍّ مع مجتمعه ، متطلّع أبدا إلى مرتبة ترفعه من طبقته التي هو فيها فعلا إلى طبقة الملوك التي يطمح إليها ، ويصرِّح لممدوحيه بذلك ، ويلحُّ بمطالبتهم كما فعل زميله المتنبي قبله بنحو قرنين من الزمان " (١٠٤) ، مستشهدا على ما ذهب إليه ، بقول الأبيورديِّ : (من الطويل)

سأطلبُها والنقعُ يضفُو رداؤُهُ وجُرْدُ المذاكِي في الدماءِ تعومُ

فمَا أرَبِـي إلاّ سريرٌ ومنـبَـــرٌ وذكرٌ على مــــرِّ الزمانِ يدومُ

(١٠٥)

فيكفي أن نقول : إنَّ هذين البيتين لم يضمِّنهما الشاعر إحدى قصائده المدحيَّة ، شأنه في ذلك شأن بقيَّة المقطوعات والقصائد القصار التي احتفظ بها لنفسه ، ولم يُسمعها للآخرين .

لكنَّ ذلك لا يعني أنَّ الشاعر لم يفاخر بنفسه أمام ممدوحيه ، ومن ذلك قوله في قصيدة مديح : (من البسيط)

إنِّـي لأذَّرِعُ الليلَ البهيـــمَ ولا ... ألِيحُ مِنْ قـدرٍ يأتـيـكَ مجلـــوبِ
وفيَّ مِنْ شيمِ الضرغامِ جُرأتهُ ... إذا أرابتْكَ أخـلاقٌ مِنَ الـذيبِ
أواصلُ الخشفَ والغيرانُ مرتقـــبٌ ... لا خيرَ في الوصلِ عنـدِي غيرَ مرقـــوبِ
ولا أحـــالفُ إلاّ كـلَّ مُشـتمِـــلٍ ... علَى حُسامٍ مِنَ الأعداءِ مخضوبِ
يستنزلُ الموتَ في أقدامِهِ طرباً ... إلَى مدًى يدعُ الشبَّانَ كالشـيبِ (١٠٦)

ولعلَّ مثل هذه الأشعار دفعت بدارسيه لأن يقرنوه بأبي الطيب ، ومن ذلك قولهم : " وهذه الخاصَّة في الأبيورديِّ لا مثيل لها في شاعر من شعراء العرب غير المتنبي " (١٠٧) ، وأين الأبيورديُّ من جبروت أبي الطيب ومزاجه الحادِّ ،وكبريائه المتعاظمة ، وحنقه على ملوك زمانه ؟

ومثلما كان هذا المظهر الموضوعيُّ متَّصفاً بعدم الثبات في بنية القصيدة المتنبويَّة ، حيث نجده في مطلع القصيدة ، أو في تضاعيفها ، أو في خاتمتها ، فقد بدأ الأبيورديُّ إحدى قصائده المدحيَّة على هذا النحو : (من البسيط)

رنَتْ إليَّ وظـــلُّ النقعِ ممدودُ ... سوابقُ الخيلِ والمُهريَّةُ القودُ
فما غمدْنَ عنِ الأسيافِ أعينَها ... إلاّ ومسلولُها في الهامِ مغمودُ
أنـا ابْنُهـا ورمـاحُ الخـــطِّ مُشرعةٌ ... ولـــلكماةِ عن الهـيجاءِ تـــعريدُ (١٠٨)

وختم الأبيورديُّ إحدى مدائحه بقوله : (من البسيط)

والدهرُ يعلمُ أنِّي لا أذِلُّ لهُ ... فكيفَ أفتحُ بالشكوَى إليهِ فمَا (١٠٩)

وعلى طريقة أبي الطيب في إيجاد معادلة متَّزنة بينه وبين الممدوح في قوله : (من البسيط)

ناديْتُ مجدَكَ في شعري وقد صدرَا ... يا غيرَ مُنتحَلٍ في غيرِ مُنتحَلِ (١١٠)

قال الأبيورديُّ (من الوافر)

فعندكَ مُلتقى سُبُلِ المعالِي ... ومُعترَكُ القوافِي الغُرِّ عندِي (١١١)

ويفتخر بشعره في قصيدة مديح ، فيقول مخاطبا بغداد التي سماها (بابل) : (من الطويل)

وإنْ كنتِ بالسحرِ الحرامِ مُدِلَّـــةً ... فعندِي مِنَ السحرِ الحلالِ دلائلُ
قوافٍ تعيرُ الأعيُنَ النُجْلَ سحرَها ... فكلُّ مكـــانٍ خيَّـمَتْ فيهِ بابلُ (١١٢)

فيذكّرنا بافتخار أبي الطيب : (من الكامل)

ما نالَ أهلُ الجاهليةِ كلُّهمْ ... شعري ولا سمعَتْ بسحري بابلُ (١١٣)

الطغرائيّ :

وعلى هذا النحو مضى الطغرائيُّ يُبدي قدرا من مفاخراته الذاتيَّة أمام ممدوحيه ، ومن ذلك قوله في مديح الصاحب نظام الملك : (من الطويل)

إذا أوردُوا السمْرَ اللّدانَ تحاجزُوا ... بها عن دماءِ الأُسْدِ حُمْرَ الثعالبِ
بهمْ أقتضِي دَيْنَ الليالِي إذا لوتْ ... وأبـلـــغُ آمـالِي وأقـضِي مآربِـي
وأنْـتهبُ الحـيَّ اللّقاحَ وأكْـتفِـي ... بريعانِ عزمِي عنْ طرادِ التجاربِ (١١٤)

فيذكّرنا بثورة أبي الطيب ، وطماحه في تحقيق أحلامه ، وقضاء مآربه .

ابن خفاجة :

ولم يكن ابن خفاجة رجل حرب أو ثورة ، ولكنَّكَ تقرأ له في قصيدة المديح : (من الطويل)

وكنتُ على عهدِ السلـوِّ يشوقـُنِي ... حسامٌ تغنَّـى لا حَمـامٌ ترنَّمَا

أغازلُ مِنْ عضْـبٍ طـريرٍ مُـقبِّلاً ومِنْ عَلَقٍ عبْطٍ بمضربهِ لَمَى
وأسري فأستصفِي مِنَ السيفِ صاحباً وأركبُ مِنْ ظهر الدُجُنَّةِ أدْهمَا
(١١٥)
فتعلم أنَّه كان يساير الموجة ، لا سيَّما أنَّ هذا الفخر الذاتيَّ في قصيدة المديح حمل معه مظهرا موضوعيّاً آخر ، وهو استعمال لغة الغزل في وصف السيف .

ابن سناء الملك :

وقلَّما نجد لابن سناء الملك فخرا في قصيدة مدح ، ولكنَّك تجد الشاعر يضع نفسه على مستوى واحد مع الممدوح ، واسْمعه يقول في مديح صلاح الدين مقتفيا أثر أبي الطيب : (من الطويل)

لكَ المدح منّي ينْتشِي السامعُو بهِ كأنَّ مديحِي في معاليكَ أكْؤسُ
كلانا بديعُ الصنعِ مدْحِي مُطَبقٌ وجأشُكَ في قهرِ الملوكِ مُجنَّسُ (١١٦)

" وهو في ذلك يحذو حذو المتنبي في مدائحه لسيف الدولة ، فيشيد بشعره ويعجب به " (١١٧) ، بل وتقرأ للشاعر فخرا كهذا الذي ضمَّنه قصيدته في مديح القاضي الأشرف : (من الطويل)

رأى الناسُ لكنْ ما رأوْا كتجلُّدِي وما كلُّ مَنْ يهوَى يُطيقُ التجلُّدَا
تجلَّدْتُ حتّى قلتُ للدمعِ لا تفِضْ وحتّـى نهيْتُ الصدرَ أنْ يتنهَّـدَا
علـيَّ زمـانِي قـدْ تعـدَّى جـهالـةً وقدْ كنتُ أعدَى مِنْ زمانِـي إذا عدَا (١١٨)

ولكنَّه الفخر الذي لا يُضاهي فخر أبي الطيب في تضريبه أعناق الملوك !

البهاء زهير :

وقد نلمح أصداء لهذا المظهر الموضوعيِّ في قصيدة المدح عند البهاء زهير من ذلك قوله في مديح السلطان نجم الدين أيُّوب : (من الكامل)

ولقدْ سعيتُ إلى العلاءِ بهمَّةٍ تقضِي لِسعْيِي أنَّه لا يُلْـحَقُ
وسريتُ في ليلٍ كأنَّ نجومَهُ مِنْ فرْطِ غيرتِها إليَّ تحَدِّقُ
حتَّى وصلتُ سُرادقَ الملكِ الذي تقفُ الملوكُ ببابـهِ تسترْزِقُ
(١١٩)

ولكنَّه فخر البهاء القصير النفس الذي لا يمثّل إلاّ هذا الضعف الذي تجلَّى في البيت الأخير .

وإذا كانت فاعليَّة المظاهر الموضوعيَّة لشعر أبي الطيب قد وجدت طريقها في قصائد الشعراء الذين دُرسوا في هذا الفصل ، وظهرت بشكل متفاوت ما بين القوَّة والضعف ، بين الاحتذاء ومحاولة تجاوز المثال ، وبين التقليد وإلغاء الشخصيَّة وانحسار التجربة ، كان لا بدَّ أن نرى فاعليَّة المظاهر الفنّية لشعر أبي الطيب في الشعر العربيِّ ، وهذا ما سيكون مدار الفصل الآتي .

هوامش المبحث الثاني

(١) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، ٤٩٣ .
(٢) ينظر : الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، ٥٧ .
(٣) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢١٠/٢ .
(٤) ينظر : في الأدب العباسي ، ٤٠٨ .
(٥) أبو فراس الحمداني ، الموقف والتشكيل الجمالي ، ٣٧٩ .
(٦) محاضرات ألقاها د . هادي الحمداني على طلبة قسم اللغة العربية في الجامعة المستنصرية عام ١٩٧٣ .
(٧) ينظر : العرف الطيب ، ١١٥ . وهذا الكتاب ، ١٤٥ .
(٨) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢٢/٢ .
(٩) أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ، ٣٧٩ .
(١٠)ديوان ابن هانئ ، ٨٦ .
(١١)م . ن ، ١٣٨ .
(١٢)م . ن ، ٢٠١ . والرواية في الديوان (فمن أجل) والصحيح ما أثبتناه ليستقيم الوزن .
(١٣)م . ن ، ٣٥٢ .
(١٤)ديوان السري الرفاء ، تحقيق د . حبيب حسين الحسني ، ١١٢/٢ .
(١٥)ينظر : يتيمة الدهر ، ١٢١/٢ ، ورواية الثعالبي (حماها الخصر منها والنهود) ، وينظر : شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٤٦٥ . والإخطاف : الضمور .
(١٦)العرف الطيب ، ٣٢٩ .
(١٧)ديوان السري الرفاء ، ٥٣٥/٢ .
(١٨)م . ن ، ٩٩/٢ .
(١٩)مهيار الديلمي حياته وشعره ، ١٤٨ .
(٢٠)الشريف الرضي ، إحسان عباس ، ٨٣ . وهو يشير إلى دالية أبي الطيب في هجاء كافور .
(٢١)ديوان الشريف الرضي ، ٢٧٢/١ . ومن أمثلة ذلك في ديوان الشريف ، ٥٢/١ .
(٢٢)مهيار الديلمي حياته وشعره ، ١٤٩ .
(٢٣)ديوان الشريف الرضي ، ٢٤٩/١ .
(٢٤)الشريف الرضي بودلير العرب ، ٢٣٧ .
(٢٥)العرف الطيب ، ٣٤٠ .
(٢٦)مهيار الديلمي حياته وشعره ، ١٤٩ .
(٢٧)ديوان مهيار ، ١٨/١ .
(٢٨)م . ن ، ١٤٠/٣ ، وعلى هذا النحو تنظر قصائده في الديوان : ٢١/١ ، ٣٦/١ ، ٩٧/١ ، ٢٩١/١ ، ٣٩٧/١ ، ٣١٠/٢ ، ٥١/٤ ، على سبيل التمثيل لا الحصر .
(٢٩)م . ن ، ٢٥٩/٢ .
(٣٠)دراسات في النص الشعري ــ العصر العباسي ، ٢٥٣ .
(٣١)م . ن ، ٢٥٩ . والبيت في ديوان مهيار ، ٢٦٢/٢ .
(٣٢)وقد وجدنا بذور هذا النهج عند السري الرفاء . وينظر : هذا الكتاب ، ١٢٤ .
(٣٣)ديوان مهيار الديلمي ، ٩٢/١ . وتنظر قصائده في الديوان : ١٠١/١ ، ١٢٨/١ ، ٢٧١/١ ، ٣٠٨/١ ، ٣١٢/١ ، ٣٣٠/١ ، ٣٣٢/١ ، ٣٧٤/١ ، ٥٥/٢ ، ٦٦/٢ ، ١١٦/٢ ، ١٣٩/٢ ، ١٤٤/٢ ، ١٥٤/٢ ، ١٧٠/٢ ، ١٨٧/٢ ، ١٩٥/٢ ، ٢٣٧/٢ ، ٢٥٠/٢ ، ٢٥٨/٢ ، ٢٨٠/٢ ، ٣١٠/٢ ، ١٩/٣ ، ١٢٣/٣ ، ١٤١/٣ ، ٢٥٣/٣ ، ٣٢١/٣ ، ٥٢/٤ ، ٥٦/٤ ، ١٢٥/٤ .
(٣٤)شرح التنوير ، ٣٩/١ . ويكرر المعري هذا المعنى ، ٢٥٨/١ .
(٣٥)العرف الطيب ، ١٤٧.
(٣٦)الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره ، ١٠٥٢/٢ .
(٣٧)شرح التنوير ، ١٦٨/١ .
(٣٨)م . ن ، ١٣٥/١ .
(٣٩)ديوان ابن زيدون ، ٣٦ .
(٤٠)ابن زيدون عصره وحياته وأدبه ، ٢٢٤ .
(٤١)ديوان ابن زيدون ، ١٤٨ . وتنظر : مدحته الميمية ، ٢١٣ .
(٤٢)ينظر : م . ن ، ٨٨ .
(٤٣)ديوان الأبيوردي ، ١٤٢ .
(٤٤)م . ن ، ٢٤١ .
(٤٥)العرف الطيب ، ٢٨١ .

(٤٦)م . ن ، ١٤٧ .
(٤٧)ديوان الأبيوردي ، ٢٦٠ . وينظر : هذا الكتاب ، ٤٩ .
(٤٨)م . ن ، ٩٩ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٢٤ .
(٤٩)ديوان الطغرائي ، ٢٦٧ . وتنظر : مقطوعته في الممدوح نفسه ، ٣١٣ .
(٥٠)م . ن ، ٣٢٩ .
(٥١)م . ن ، ٣٠٥ .
(٥٢)الغيث المسجم في شرح لامية العجم ، ٣٠/٢ . ورواية الصفدي (باللمح من خلل الأستار بالكلل) .
(٥٣)ديوان ابن خفاجة ، ٩١ . وتنظر : رائيته ، ٢٦ ولاميته ، ١٠٢ .
(٥٤)ملامح الشعر الأندلسي ، ٢٨ . والبيتان في ديوان الشاعر ، ٢٨١ . والأمثلة تطول حول هذا المظهر ، وينظر : الديوان ٣٥٦ . وينظر : حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة ، ٢٦٣ . والأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه ، ٢٩٠ و ٣١٢ .
(٥٥)الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٤٤٩ .
(٥٦)ديوان ابن خفاجة ، ١٧٨ .
(٥٧)ديوان ابن التعاويذي ، ٣٠ . وتنظر : ميميته في عتاب الممدوح نفسه ، ٤٠٦ ، (الأبيات ٢٠ ــ ٢٢) .
(٥٨)سبط ابن التعاويذي ، ١١١ .
(٥٩)ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٢٢ .
(٦٠)م . ن ، ٢٢٣ . وتنظر : ميميته في رثاء امرأة أخرى ، ٣٩٤ .
(٦١)العرف الطيب ، ٢٧٣ .
(٦٢)ديوان ابن سناء الملك ، ٤٧٥/٢ .
(٦٣)ابن سناء الملك حياته وشعره ، ٨٤ .
(٦٤)ديوان ابن سناء الملك ، ٢٧١/١ . وتنظر قصائده في الديوان : ٢١١/١ ، ٢٣١/١ ، ٣٤٢/١ .
(٦٥)العرف الطيب ، ٣٨٩ .
(٦٦)ديوان ابن سناء الملك ، ٥٧٠/٢ .
(٦٧)العرف الطيب ، ٣٢٩ .
(٦٨)ديوان ابن سناء الملك ، ٥/١ . ونحا هذا المنحى في رثاء جارية له . ينظر : الديوان : ٦٣/١ و ١٢٣/١ .
(٦٩)ابن سناء الملك حياته وشعره ، ٩٧ .
(٧٠)ديوان البهاء ، ٢٠٣ . وتنظر : قصيدته في الممدوح نفسه ، ٩٩ . وقصيدته في مديح الوزير فخر الدين ، ٢٦ .
(٧١)م . ن ، ٢٣١ . وتنظر : قصيدته في الديوان ، ٢٤٨ .
(٧٢)م . ن ، ١٩٣ .
(٧٣)الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني ، ١٦١ .
(٧٤)ديوان أبي فراس الحمداني ، ١١٥/٢ .
(٧٥)م . ن ، ٨٠/٢ . وتنظر : السينية في الديوان ، ٢٣٥/٢ .
(٧٦)العرف الطيب ، ٢١٩ .
(٧٧)ديوان أبي فراس الحمداني ، ٣٨٤/٣ .
(٧٨)م . ن ، ٢٩٣/٢ . وقد فات السيد محسن العاملي ذكر البيت الأخير في معرض ذكره لأبيات أخذها أبو فراس الحمداني من شعر أبي الطيب ، في كتابه الموسوم (أبو فراس الحمداني) .
(٧٩)العرف الطيب ، ٥١٦ .
(٨٠)ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢٢/٢ . وينظر : أبو فراس الحمداني ، محسن العاملي ، ٨٩ .
(٨١)ابن هانئ الأندلسي ، ١٩٥ .
(٨٢)ديوان ابن هانئ الأندلسي ، ١١٨ .
(٨٣)م . ن ، ١٣٨ . وتنظر : الميمية ، في مديح المعز ، ١٥٣ . والصادية ، في مديح جعفر بن علي الأندلسي ، ٢٣٠ .
(٨٤)أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث ، ١١٢ .
(٨٥)ابن هانئ الأندلسي ، ٢٦١ .
(٨٦)ديوان ابن هانئ الأندلسي ، ٢٧ . وينظر في تثبيت تأريخ القصيدة : ابن هانئ الأندلسي ، ٢٤٥ .
(٨٧)ابن هانئ الأندلسي ، ٢٦١ . وتنظر : أبيات أبي الطيب في العرف الطيب ، ٣٨٨ .
(٨٨)الشريف الرضي ، د . إحسان عباس ، ٢٦٥ .
(٨٩)م . ن ، ١٧١ . وفي النص إشارة إلى بيت أبي الطيب : (من الطويل)
سأطلب حقي بالقنا ومشايخ   كأنهم من طول ما التثموا مرد
ينظر : العرف الطيب ، ٢٠٤ .
(٩٠)الشريف الرضي ، د . إحسان عباس ، ١٦٩ .
(٩١)ديوان الشريف الرضي ، ٦٩٤/٢ .
(٩٢)ينظر : العرف الطيب ، ٢٧١ .
(٩٣)الشريف الرضي ، د . إحسان عباس ، ١٧٢ .
(٩٤)م . ن ، ١٧٨ .
(٩٥)الأدب في ظل بني بويه ، ١٦٥ .
(٩٦)الشريف الرضي ، عصره ، حياته ، منازعه ، أدبه ، ٢٥٢ .
(٩٧)ديوان الشريف الرضي ، ٥٤٤/٢ .
(٩٨)ديوان مهيار الديلمي ، ٦٧/١ . وتنظر قصائده المدحية في الديوان : ٢٥٦/١ ، ٨٤/٣ ، ٢٢٣/٣ .
(٩٩)م . ن ، ١٣٢/٣ .

(١٠٠) العرف الطيب ، ١٨٤ .
(١٠١) ديوان ابن زيدون ، ١٥٥ . وتنظر قصيدته الكافية في مديح أبي الوليد في الديوان : ٤٤ .
(١٠٢) ابن زيدون شاعر قرطبة ، ٥٣ .
(١٠٣) ابن زيدون عصره وحياته وأدبه ، ٣٨٢ .
(١٠٤) الأبيوردي ممثل القرن الخامس ، ٣٨ .
(١٠٥) ديوان الأبيوردي ، ٣٢٢ .
(١٠٦) م . ن ، ٢٤ .
(١٠٧) الأبيوردي ممثل القرن الخامس ، ١٤٦ .
(١٠٨) ديوان الأبيوردي ، ٩١ . وتنظر قصائده المدحية في الديوان : البائية ٢٨ ، والضادية ، ١٨٥ و اللامية ، ٢٤٠ ، والميمية ، ٣٠٣ .
(١٠٩) م . ن ، ٣٠٩ .
(١١٠) العرف الطيب ، ٣٥٣ .
(١١١) ديوان الأبيوردي ، ١٠٢ .
(١١٢) م . ن ، ٢٤٨ .
(١١٣) العرف الطيب ، ١٨٤ .
(١١٤) ديوان الطغرائي ، ٤٦ . وتنظر : البائية في الممدوح نفسه ، ٩٠ . والخائية في مديح السلطان محمد بن ملك شاه ، ١١٧ .
(١١٥) ديوان ابن خفاجة ، ١٧٢ . وتنظر : الرائية ، ٢٣ ، والميمية في مديح قاضي القضاة أبي أمية ، ٤٦ .
(١١٦) ديوان ابن سناء الملك ، ٤٣٤/١ . وفي الديوان (تنتشى السامعوا به) ولعله خطأ طباعي .
(١١٧) ابن سناء الملك حياته وشعره ، ٧٩ .
(١١٨) ديوان ابن سناء الملك ، ٢٤٦/١ . وتنظر : داليته في مديح الفاضل ، ٢٢٨/١ .
(١١٩) ديوان البهاء زهير ، ١٧٦ .

الفصل الثالث

فاعليّة المظاهر الفنّية لشعر المتنبي في الشعر العربيّ

المبحث الأول
فاعليّة المستوى الصوتيّ
المبحث الثاني
فاعليّة المستوى التركيبيّ
المبحث الثالث
فاعليّة المستوى الدلاليّ

المبحث الأول
فاعليّة المستوى الصوتيّ

<u>أبو فراس الحمدانيّ</u> :

كان للمظاهر الصوتيَّة في شعر المتنبي فاعليَّتها الواضحة في بعض شعر أبي فراس الحمدانيِّ ، ومن ذلك بائيَّته الروميَّة التي بعث بها إلى سيف الدولة بعد أسره سنة ٣٥١ هـ : (من الطويل)

أمَا لجميلٍ عندكُنَّ ثوابُ ولا لِمُسيءٍ عندكُنَّ متابُ ؟ (١)

وهي قصيدة تجري على إيقاع قصيدة أبي الطيب الكافوريَّة التي نظمها سنة ٣٤٩ هـ أي قبل أسر أبي فراس الحمدانيِّ ، ومطلعها (من الطويل) :

مُنَى كنَّ لِي أنَّ البياضَ خضابُ فيخفَى بتبييضِ القرونِ شبابُ (٢)

وذكر الثعالبيُّ عن قول أبي فراس في بائيَّته المذكورة :

كذاكَ الودادُ المحْضُ لا يُرتجَى لهُ ثوابٌ ولا يُخشَى عليهِ عقابُ

بأنَّ لأبي الطيب مثله ، وهو قوله :

وما أنا بالباغِي على الحبِّ رشْوةً ضعيفُ هوىً يُبغَى عليهِ ثوابُ (٣)

ولكنَّ مَن يقرأ بائيَّة أبي فراس يجد أنَّ بيت أبي الطيب الأخير قد ورد عقب بيت أبي فراس المذكور ، ويذكر د . سامي الدهان محقِّق الديوان أنَّه لأبي الطيب ، وقد دسَّه النسَّاخ (٤) ، وكأنَّ أبا فراس لم يُضمِّن قصيدته هذا البيت .

وحين تصل إلى خاتمة بائيَّة أبي فراس تجد أنَّ الشاعر يقول :

إذا نلتُ منكَ الودَّ فالكلُّ هيِّنٌ وكلُّ الذي فوقَ الترابِ ترابُ (٥)

وهذا البيت في بائيَّة أبي الطيب هو :

إذا نلتُ منكَ الودَّ فالمالُ هيِّنٌ وكلُّ الذي فوقَ الترابِ ترابُ (٦)

فلم يبدِّل في البيت إلاّ كلمة واحدة اقتضتْها طبيعة الموقف ، وهنا لم يذكر محقِّق الديوان شيئا عن هذا التضمين ! ونسي أو تناسى حكاية دسِّ النسَّاخ (٧) ،وفي رأينا أنْ ليس من المستبعد أن يكون أبو فراس قد ضمَّن بيتي أبي الطيب ، وهو يعرف جيِّدا أن تضمينه هذا لا يجلب له حرجا ، لا سيَّما أنَّه في الأسر ، وأبو الطيب بمنأى عن حلب ، فضلا عن أنَّ واقع بائيَّة أبي فراس يُشير بوضوح إلى أنَّ صاحبها كان قد نظر إلى بائيَّة أبي الطيب (٨) ، وقد اضطربت عبارة د . محمد عبدة عند حديثه عن هذه المسألة ، فبدلا من أن يتحدَّث عن التضمين نفسه ، تساءل عن أيِّ واقعة أسبق : أسر أبي فراس أم مغادرة أبي الطيب حلب ؟ ! وأغرب من هذا تذرُّعه بذريعة مفادها أنَّ الثعالبيَّ لم يذكر ذلك في كتابه ، وكأنَّ هدف الثعالبيِّ من تأليفه اليتيمة ، هو ذكر كلِّ ما أخذه الشعراء من أبي الطيب !

واستعمل أبو فراس في هذه البائيَّة قسما كبيرا من قوافي بائيَّة أبي الطيب ، ومنها : كَعاب ، رقاب ، شباب ، صواب ، عتاب ، ركاب ، إياب ، جواب ، ذهاب ، كِذاب ،

صِحاب ، ثياب ، تراب ، يُجاب ، ذُباب ، كلاب ، حِراب ، تصاب ، ضِراب ، ناب ، حِجاب ، عِقاب ، ثواب ،خِطاب ، عُباب ، غِضاب ، تراب (مرة أخرى) .
كما استعمل أبو فراس لفظ قافية أبي الطيب مع لفظ متبوعها في قوله :
فكيفَ وما بينَنا مُلكُ قيصرٍ   وللبحر حولِي زَخْرةٌ وعُبابُ (٩)
وكان أبو الطيب قد قال :
وبحرُ أبي المِسْكِ الخِضَمِّ الذي لَهُ   على كلِّ بحرٍ زَخْرةٌ وعُبابُ (١٠)
ومن المظاهر الصوتيَّة التي تأثّرها أبو فراس اهتمامه بالبنية الصوتيَّة ولا سيَّما في المطلع ، ومن ذلك لاميَّته الروميَّة التي مطلعها : (من الطويل)
مُصابي جليلٌ والعزاءُ جميلُ   وظنِّي بأنَّ اللهَ سوفَ يُديلُ (١١)
وهي قصيدة احتذى فيها الشاعر وزن ورويَّ سيفيَّة أبي الطيب ذات المطلع : (من الطويل)
ليالِيَّ بعدَ الظاعنينَ شكولُ   طوالٌ وليلُ العاشقينَ طويلُ (١٢)
ومن البيِّن أنَّ كلا المطلعين قد بُنيا على التكرار الحرفيِّ لحرف اللام ، وقد اعتمد هذا التكرار عند أبي فراس على الجناس : (جليل ، جميل) مع كلمة تتَّزن معهما صوتيّاً (يُديل) ، بينما اعتمد معظم التكرار عند أبي الطيب على التكرار اللفظيِّ : (ليالِي ، ليل) و (طوال ، طويل) .
وفي ضوء هذه المظاهر الصوتيَّة تمكن دراسة قصائد لأبي فراس ومنها : البائيَّة ، ٤٨/٢ ، وموازنتها ببائيَّة أبي الطيب ، ٢٣٠ ، والرائيَّة ٢٢٥/٢ ، وموازنتها برائيَّة أبي الطيب ، ١٦٨ ، واللاميَّة ، ٢٨٠/٢ ، وموازنتها بلاميَّة أبي الطيب ، ٢٧١ . وفي ذلك ما يؤكِّد تفوُّق صوت أبي الطيب على سائر الأصوات التي عاصرته حتَّى القويَّة منها كأبي فراس الحمدانيِّ .

ابن هانئ :

ولا بدَّ لمتنبي المغرب أن يُرهف السمع لصوت متنبي المشرق : " بل ربَّما أُعجب ابن هانئ بقصيدة من قصائد المتنبي ، فعارضها وزناً وقافية ، وحاكى معانيها " (١٣) ، فقد مدح ابن هانئ المعزَّ سنة ٣٤٤ هـ : (من الخفيف)
قُمْنَ في مأتمٍ على العشّاقِ   ولبسْنَ الحدادَ في الأحْداقِ (١٤)
وهو في هذه القصيدة يُحاكي وزن ورويَّ قصيدة أبي الطيب التي نظمها في مدح أبي العشائر حوالي سنة ٣٣٧ هـ : (من الخفيف)
أتُراها لِكثرةِ العُشّاقِ   تحسبُ الدمعَ خِلقةً في المآقِي (١٥)
وفي هذه القصيدة استعمل ابن هانئ قسما من قوافي قصيدة أبي الطيب : الرقاق ، الفراق ، وثاق ، التلاقي ، النطاق ، العناق ، الإطراق ، المُهراق ، ساق ، العشّاق ، الأعناق ، البواقي ، الإملاق ، الأخلاق ، الإبراق ، الخلاّق ، الأخلاق (مرة أخرى) ، المذاق ، دِقاق ، الأعناق (مرة أخرى) .
وحين قال أبو الطيب في قصيدته :
قصَّرَتْ مدَّةَ الليالِي المواضِي   فأطالَت بهَا الليالِي البواقِي
أبى ابن هانئ إلاّ أن يُحاكيه بهذا الشكل المفضوح :
لا تسلْنِي عن الليالِي الخوالِي   وأجرْنِي مِنَ الليالِي البواقِي (١٦)
وعلى هذا النحو يمضي ابن هانئ في قصيدته مُحاكيا ، فيقول :
حاربتْهُمْ نوائبُ الدهرِ حتَّى   آذنُوا بالفراقِ قبلَ التلاقِي (١٧)
وكان أبو الطيب قد قال :
بعثوا الرعبَ في قلوبِ الأعادِيِّ م   فكانَ القتالُ قبلَ التلاقِي (١٨)
ويقول ابن هانئ :
وهيَ شُمُّ الأنوفِ يشْمخْنَ كِبْراً   ثُمَّ يرعُفْنَ بالدمِ المُهْراقِ (١٩)

وكان أبو الطيب قد قال :

طاعنُ الطعنةِ التي تطعنُ الفَيْـــــــــــــــلقَ بالذعرِ والدمِ المُهْراقِ (٢٠)

ويقول ابن هانئ :

قد لبسْنَ العجاجَ معتكرَ اللَّوْ ن ولكنَّ الحديدَ مرَّ المذاقِ (٢١)

وكان أبو الطيب قد قال :

إلفُ هذا الهواءِ أوقعَ في الأنْـــــــــــــفُسِ أنَّ الحِمامَ مرَّ المذاقِ (٢٢)

فأنتَ ترى أنَّ ابن هانئ لم يكتفِ باستعمال قسم كبير من قوافي قصيدة أبـي الطيب ، بل استعمل ألفاظ بعض تلك القوافي مع ألفاظ ما أُضيف إليها أو مع لفظ متبوعها .

وفي ضوء هذه المظاهر الصوتيَّة تمكن دراسة قصائد لابن هانئ ومنها : اللاميَّة ، ١١٧ ، وموازنتها بلاميَّة أبي الطيب ، ١٤٥ : فتقرأ لابن هانئ : (من الكامل)

وورثْتَهُ البرهانَ والتبيانَ والـْـــــــــــــفُرقــانَ والتوراةَ والإنجيلا (٢٣)

وكان أبو الطيب قد قال في لاميَّته : (من الكامل)

لوْ كانَ لفظُكَ فيهمْ ما أنزلَ الـْـــــــــــفُرقــانَ والتوراةَ والإنجيلا (٢٤)

وستجد أنَّ ابن هانئ لم يكتفِ باحتذاء إيقاع أبي الطيب وزناً وقافية وجوّاً غاليا ، بل ضمَّن قصيدته شطرا من بيت أبي الطيب .

ويستثمر ابن هانئ طريقة أبي الطيب في بناء البنيـة الصـوتيَّة للمطلـع ، كقولـه فـي مطلع قصيدته في مديح المعزِّ لدين الله : (من البسيط)

كدأبكَ ابنَ نبيِّ اللهِ لمْ يزلْ قتلُ الملوكِ ونقلُ المُلكِ والدُوَلُ (٢٥)

وهي قصيدة تجري على وزن ورويِّ قصيدة أبي الطيب : (من البسيط)

أعلى الممالكِ ما يُبنَى على الأسلِ والطعنُ عندَ مُحبِّيهنَّ كالقُبَلِ (٢٦)

ومن البيِّن أنَّ تكرار حرف اللام قد ولَّد إيقاعا داخليّاً في المطلعين .

ومما يؤكِّد مدى انبهار ابن هانئ بموسيقى أبي الطيب وإيقاع تقسيماته ، قوله : (من الكامل)

وعوابسٌ وقوانسٌ وفوارسٌ وكوانسٌ وأوانسٌ وعقائلُ (٢٧)

متـفاعلن متـفاعلن متـفاعلن متـفاعلن مـتفاعلن مـتفاعلن

فيجعل كلَّ لفظة في البيت مستقلة بتفعيلة من تفعيلات البحر الكامل ، مذكِّرا بتقسيم أبـي الطيب : (من الكامل)

وهواجلٌ وصواهلٌ ومناصلُ وذوابـلٌ وتوعُّـدٌ وتــهدُّدُ (٢٨)

متـفاعلن متفــاعلن متــفاعلن متـفاعلن متـفاعلن متـفاعلن

السريُّ الرفَّاء :

واتَّكأت بعض موسيقى السريِّ الرفَّاء على موسيقى أبي الطيب ، ومن ذلك استثماره ظاهرة تكرار الحرف بوصفه أسلوبا في البنية الصوتيَّة لا سيَّما في المطلع ، يقول السريُّ في قصيدة له (بين سنة ٣٥٠ ـ ٣٦٢ هـ) : (من الطويل)

أناشدُ دهري أنْ يعودَ كمَا بدَا فقدْ غارَ بي في الحادثاتِ وأنجدَا

توعَّدني مِنْ بعدِ ما وعدَ الغنَى فأنــجزَ إيــعاداً وأخــــلفَ موعـدَا (٢٩)

وكان أبو الطيب قد قال في مدح سيف الدولة سنة ٣٤٢ هـ : (من الطويل)

لكلِّ امْرئٍ مِنْ دهرِهِ ما تعوَّدَا وعاداتُ سيفِ الدولةِ الطعنُ في العدَا (٣٠)

فالسريُّ لا يكتفي بمجاراته في الموسيقى الخارجيَّة وزناً وقافية ، بل يجاريـه فـي الإيقـاع الداخلي القائم على تكرار الدال .

واستعمل السريُّ في هذه الداليَّة قسما من قوافي قصيدة أبي الطيب : بَدَا ، موعدا ، مجرَّدا ، الندى ، أسودا ، المسرَّدا ، مَوْحدا ، محْتدا ، عسجدا ، يدا ، مجدَّدَا ، مغرِّدَا .. بل إنَّ السريَّ استعمل لفظة قافية أبي الطيب مع لفظ متبوعها في قوله :

وعندِي لهُ لوْ كانَ كُفْءَ قوارضِي قوارضُ ينثرْنَ الدلاصَ المُسرَّدَا (٣١)
وكان أبو الطيب قد قال :
فأصبحَ يجتابُ المسوحَ مخافةً وقدْ كانَ يجتابُ الدلاصَ المُسرَّدَا (٣٢)
ويقول السريُّ :
ولستُ لجدِّ القولِ أهلاً وإنَّما أُطيرُ سِهامَ الهزْلِ مثْنَىً ومَوْحدَا (٣٣)
وكان أبو الطيب قد قال :
فلوْ كانَ يُنجِي مِنْ عليٍّ ترهُّبٌ ترهَّبَتِ الأملاكُ مثْنَىً ومَوْحدَا (٣٤)
ولكنَّ السريَّ نقل هذا الإيقاع من المديح إلى الهجاء .
وكما استثمر السريُّ أسلوب البنية الصوتيَّة القائمة على تكرار الحرف ، فقد استثمر أسلوب التكرار اللفظي ، فإذا قال أبو الطيب في قصيدته الديناريَّة :
(من الكامل)
المنهبـاتُ قلوبَـنا وعقـولَنا وجناتِهنَّ الناهباتِ الناهبَا (٣٥)
قال السريُّ : (من الكامل)
أنهبْنَنا وردَ الخدودِ وإنَّـما أنهبْنَ ذاكَ الوردَ لُبَّ الناهبِ (٣٦)
فأنتَ ترى أنَّ تكرار السريِّ هو تكرار لألفاظ أبي الطيب ، لاسيَّما أنَّ البحر الكامل يجمع بين بيتي الشاعرين ، وليس من فارق في البنية الصوتيَّة سوى حركة حرف الرويِّ .
وحين أراد السريُّ أن ينظم على رويِّ قصيدة أبي الطيب الديناريَّة ، قال في رثاء بعض بني فهد : (من الكامل)
في مضجعٍ وسِعَ الحُسينَ وجودُهُ يـسعُ الـبلادَ مـشارقاً ومـغاربَا (٣٧)
فاقترب من تضمين الشطر الثاني من بيت أبي الطيب : (من الكامل)
كالشمسِ في كبدِ السماءِ وضوءُها يـغشَى الـبلادَ مـشارقاً ومـغاربَا (٣٨)
ولم يبدِّل في الشطر غير كلمة اقتضاها السياق .
ولا يُخفي السريُّ اهتماماته بتقسيمات أبي الطيب ، فيقول : (من البسيط)
عادَ الأميرُ بهِ خُضْراً مكارِمُهُ حمْراً صوارِمُـهُ بـيْضاً مـناقبُهُ (٣٩)
مـستـفـعــلن فعلــن مــستـفــعلن فعلــن
مـستـفـعلن فعلن
فيجعل الشطر الثاني مقسوما على قسمين ، استقل كلُّ قسم بتفعيلتين من تفعيلات البحر البسيط ، مذكِّرا بتقسيم أبي الطيب في قصيدة له مبكِّرة : (من البسيط)
نُعْجٌ محاجرُهُ دُعْجٌ نواظرُهُ حُمْرٌ غفائرُهُ سُوْدٌ غدائرُهُ (٤٠)
مــستـفعلن فعلن مــستـفعلن فعلن مستفـعلن فعلن مـستفـعلن فعلن
لكنَّ السريَّ استطاع أن ينقل نغمة أبي الطيب من الغزل إلى المديح .
وفي ضوء هذه المظاهر الصوتيَّة تمكن دراسة بعض قصائد السريِّ ، ومنها : اللاميَّة ، ٥٨٦/٢ ، وموازنتها بلاميَّة أبي الطيب ، ١٣٩ ، والميميَّة ، ٦٧٢/٢ ، وموازنتها بميميَّة أبي الطيب ، ٣٤ .

الشريف الرضي :

ويبدو أنَّ الشريف الرضيَّ ظلَّ مشدودا مدَّة طويلة من الزمن إلى رنين شعر المتنبي وموسيقاه الصاخبة ، ولم يستطع أن يتخلَّص من إسارها إلاّ بعد أن قطع شوطا في مسعاه لأنْ يجد طريقا خاصَّة به في عالم الشعر ، يقول الشريف من قصيدة يمدح فيها والده : (من الطويل)
لغامُ المطايا مِنْ رضابِكَ أعذَبُ ونبتُ الفيافِي منكَ أشهَى وأطيَبُ (٤١)
وهي قصيدة تنحو منحى وزن ورويِّ قصيدة أبي الطيب الكافوريَّة : (من الطويل)
أغالبُ فيكَ الشوقَ والشوقُ أغلبُ وأعجبُ مِنْ ذا الهجرِ والوصلُ أعجَبُ (٤٢)

ويُمكننا بعد ذلك أن ندرك بسهولة مدى شغف الرضيِّ بتمثُّل أسلوب أبي الطيب في بناء البنية الصوتيَّة للمطلع بالاعتماد على تكرار الباء ، والميل إلى استعمال اسم التفضيل (٤٣) ، (أعذب ، أطيب) عند الشريف ، يقابلها (أغلب ، أعجب) عند أبي الطيب ، وليس من قبيل المصادفة أن تأتي أسماء التفضيل هذه في نهايات الأشطر .
واستعمل الشريف قسما من قوافي قصيدة أبي الطيب : يتغرب ، المذرَّب ، أنجب ، قُلَّب ، أعذب ، مُطنَّب ، المُغيَّب ، خُلَّب ، أكتب ، أندب ، يضرب ، مُغرب ، طيِّب ، يعرب ، يلعب ، نطلب ، يُنسب ، المُحجَّب ، مُغرب (مرَّة أخرى) ، مُغيَّب (مرَّة أخرى) ، مُعذَّب ، يُوهب .. وحين قال أبو الطيب في بائيَّته :

وأخلاقُ كافورٍ إذا شئتُ مدحَهُ   وإنْ لمْ أشأ تملِي عليَّ وأكتبُ (٤٤)

حاكاه الشريف فقال :

إذا شئتُ فارقتُ الحبيبَ وبينَنا   مِنَ الشوقِ ما يُملِي عليَّ وأكتبُ (٤٥)

وعلى هذا النحو يمضي الشريف في قصيدته ، فيقول :

يــقولونَ عَنْقا مُــغربٌ مستحيلةٌ   ألا كلُّ حيٍّ ماتَ عنقاءُ مُغرِبُ (٤٦)

وكان أبو الطيب قد قال :

أحِنُّ إلى أهلِي وأهوَى لقاءَهُمْ   وأينَ مِنَ المُشتاقِ عنقاءُ مُغرِبُ (٤٧)

فأنتَ ترى أنَّ الشريف لم يكتفِ باستعمال قسم كبير من قوافي قصيدة أبي الطيب ، بل استعمل ألفاظ بعض تلك القوافي مع لفظ متبوعها أو لفظ ما أُضيف إليها .
وتجاوز الشريف ذلك حتَّى اقترب من تضمين عجز بيت لأبي الطيب ، يقول الشريف :

لثامِي غبارُ الخيلِ في كلِّ غارةٍ   وثوبي العَوالِي والحديدُ المُذرَّبُ (٤٨)

وكان أبو الطيب قد قال :

يريدُ بكَ الحسَّادُ ما اللهُ دافعٌ   وسُمْرُ العَوالِي والحديدُ المُذرَّبُ (٤٩)

فلم يُغيِّر من عجز البيت إلاّ كلمة واحدة اقتضاها السياق .
وفي ضوء هذه المظاهر الصوتيَّة تمكن دراسة بعض قصائد الشريف ، ومنها : البائيَّة ، ٦٥/١ ، وستُسجل هذه البائيَّة في محاكاتها لبائيَّة أبي الطيب ، ٥١٥ ، ظاهرة صوتيَّة جديدة ، وهي أنَّ الشريف حاكى أبا الطيب في استعمال ألفاظ بعض قوافيه مع ألفاظ تجنيساتها : كِعاب وكَعاب ، لِعاب ولُعاب ، عِقاب وعُقاب . ومن القصائد التي تمكن دراسة المظاهر الصوتيَّة فيها : بائيَّة أخرى للشريف ، ٦١/١ ، وموازنتها ببائيَّة أبي الطيب ، ٤٨٠ ، واللاميَّة ٦٧٩/٢ ، وموازنتها بلاميَّة أبي الطيب ، ٢٧١ ، والياثيَّة ، ٩٨٠/٢ ، وموازنتها ببائيَّة أبي الطيب ، ٤٧١ .

<u>مهيار الديلميّ :</u>

ولم يُخفِ مهيار احتذاءه موسيقى أبي الطيب ، من ذلك قوله في مديح الوزير عميد الدولة أبي سعد بن عبد الرحيم : (من الطويل)

لِمَنْ طالعاتُ في السرابِ أُفولُ   يُقوِّمُها الحادونَ وَهْيَ تميلُ (٥٠)

وهي قصيدة تجري على وزن وروي قصيدة أبي الطيب في مديح سيف الدولة :
(من الطويل)

ليالِــيَّ بعدَ الظــاعنينَ شكولُ   طوالٌ وليلُ العاشقينَ طويلُ (٥١)

ويتَّضح من البنية الصوتيَّة للمطلعين ، أنَّها اعتمدت على تكرار اللام ، ومن يقرأ لاميَّة مهيار يجد أنَّ الشاعر قد أكثر من استعمال قوافي قصيدة أبي الطيب : نزول ، قبول ، عقول ، دليل ، ذليل ، قتيل ، ثقيل ، طلول ، يؤول ، عذول ، بخيل ، جزيل ، قليل ، جليل ، خمول ، فضول ، تجول ، يصول ، رحيل ، ثقيل (مرَّة أخرى) ، صقيل ، حَمول ، نُصول ، قبول (مرَّة أخرى) ، تسيل ، أصول ، قبيل ، ذيول ، وصول ، تزول ، يحول ، طويل ، بديل ، ثكول ، قُفول ، تدول ، يؤول (مرَّة أخرى) ، نزول (مرَّة أخرى) ،

جميل ، جزيل (مرَّة أخرى) ، كفيل ، ثقيل (مرَّة أخرى) ، خليل . وهي نسبة كبيرة بلا شكٍّ .

وحين قال أبو الطيب في لاميَّته :

وما هيَ إلاّ خطْرةٌ عرضَتْ لهُ بحــرَّانَ لبـَّتْها قناً ونُصولُ (٥٢)

قال مهيار :

فتَىً صحْفُهُ في النازلاتِ دروعُهُ وأقلامــُهُ فيها قــناً ونُصولُ (٥٣)

وعلى هذا النحو يمضي مهيار قائلا :

إذا غربَتْ أبقَتْ فوائدَ نُورها وإنْ صبغَتْ يوماً فليسَ يحولُ (٥٤)

وكان أبو الطيب قد قال :

سوَى وَجَع الحُسَّادِ داوِ فإنَّهُ إذا حلَّ في قلبٍ فليسَ يحولُ (٥٥)

فهو لم يكتفِ باستعمال هذا العدد الكبير من قوافي قصيدة أبي الطيب ، بل استعمل بعض ألفاظ تلك القوافي مع لفظ متبوعها أو لفظ ما أُسند إليها .

ومن أصداء الاهتمام بإيقاع موسيقى أبي الطيب ، أنَّ مهيار اقترب من تضمين صدر بيت لأبي الطيب ، في قوله من لاميَّة أخرى : (من المتقارب)

تفانَى الملوكُ علَى حبِّها وعقَّ لهَا ابْنٌ أباهُ قِتالا (٥٦)

وكان أبو الطيب قد سبقه إلى القول : (من المتقارب)

تفانَى الرجالُ علَى حبِّها ومَا يحصلونَ علَى طائلِ (٥٧)

ولكنَّ مهيار أباح لنفسه استبدال لفظة ليجعل البيت أكثر اتّساقا مع ما هو فيه من مدح لممدوحه .

ويُمكن أن نلمح أصداء أُخر لموسيقى أبي الطيب في قصيدة مهيار ، من ذلك التقاطه بعض إيقاع التقسيم المتنبويِّ ، كقوله من قصيدة : (من البسيط)

اَليأسُ أرْوَحُ لِي والصبرُ أرفقُ بي مِنْ نومِ ليلِكِ عنْ همِّي وتسهيدِي (٥٨)

مـستفـعلن فـعـلن مستـفـعلن فـعلـن

فيجعل الشطر الأول مقسوما على قسمين ، استقلَّ كلُّ قسم بتفعيلتين من تفعيلات البحر البسيط ، مذكّرا بتقسيم أبي الطيب : (من البسيط)

فالموتُ أعذرُ لِي والصبرُ أجملُ بي والبــرُّ أوسعُ والــدنيَا لِمَنْ غلبَا (٥٩)

مســتـفـعلــن فـعــلن مـستـفـعلن فـعـلــن

أبو العلاء المعرِّيّ :

ولا بدَّ للمعرِّيِّ ــ وهو المعروف بميله لأبي الطيب ــ من أن يسترقَّ السمع لموسيقى أبي الطيب ، ومن يقرأ لاميَّته التي يقول في مطلعها : (من الطويل)

ألا في سبيلِ المجدِ ما أنَا فاعلُ عفافٌ وإقدامٌ وحزمٌ ونائلُ (٦٠)

يجد أنَّ هذه القصيدة قد جارى فيها المعرِّيِّ خصائص صوتيَّة في قصيدة أبي الطيب التي مطلعها : (من الطويل)

قفا ترَيَا وَدْقِي فهاتَا المَخايلُ ولا تخشيَا خلفاً لمَا أنَا قائلُ (٦١)

ولم يقتصر الأمر على موسيقى الوزن والقافية ، بل تعدَّى الأمر إلى الإيقاع الداخليِّ ، فالبنية الصوتيَّة للمطلعين قد اعتمدت على تكرار اللام (٦٢) ، ويُمكن أن نلمس بعض المظاهر الصوتيَّة : " ففي القصيدتين تتقارب الأبيات حتَّى تتلامس وتتداخل أحيانا " (٦٣) ، ومن ذلك تكرار استعمال المعرِّيِّ ياء المتكلم إمعانا في المفاخرة ، والحديث عن النفس :

ينافسُ يومِي فيَّ أمسِي تشرُّفاً وتحسدُ أسحارِي علَيَّ الأصائلُ (٦٤)

وكان أبو الطيب قد قال في تلك اللاميَّة :

يُخيَّلُ لِي أنَّ البلادَ مسامعِي وأنـّـِيَ فيهَا ما تقولُ العواذلُ (٦٥)

وعلى ذكر (ما تقولُ العواذل) احتذى المعرِّيُّ قول أبي الطيب السابق ، فقال :

إذا هبَّتْ النكباءُ بينِي وبينكُمْ فأهْونُ شيءٍ ما تقولُ العواذلُ (٦٦)

فاستعمل لفظ قافية أبي الطيب ولفظ ما أسند إليها .
أمَّا التكرار اللفظيُّ الذي عُرف به أبو الطيب حتَّى عابه ابن سنان الخفاجيٍّ على قوله في هذه القصيدة(٦٧) :

ومِنْ جاهلٍ وَهْوَ يجهلُ جهلَهُ ويجهلُ علمِي أنَّهُ بي جاهلُ (٦٨)

فقد كان له صدى في قصيدة المعرِّيِّ :

ولمَّا رأيْتُ الجهلَ في الناس فاشياً تجاهلْتُ حتَّى ظَنَّ أنّي جاهلُ (٦٩)

ولا شكَّ في أنَّ التكرار في بيت المعرِّيِّ أجمل منه في بيت أبي الطيب .
ويقود إعجاب المعرِّيِّ بإيقاع تقسيم أبي الطيب إلى القول : (من الكامل)

فكواربٌ وزوارعٌ وكوافرُ وحواصدٌ وجوامعٌ ودوائسُ (٧٠)
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فيجعل كلَّ لفظة من البيت مستقلَّة بتفعيلة من تفعيلات البحر الكامل مذكِّرا ببيت أبي الطيب (من الكامل)

وهواجلٌ وصواهلٌ ومناصلُ وذوابلٌ وتوعُّدٌ وتهدُّدُ (٧١)
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ابن زيدون :

وليس غريبا على شاعر كابن زيدون وقد كثر محفوظه من شعر أبي الطيب،أن يحتذي موسيقاه ، يقول ابن زيدون في رائيَّته التي مدح بها المعتمد (من الطويل)

هوَ الدهرُ فاصْبرْ للذي أحدثَ الدهرُ فمِنْ شيمِ الأبرارِ في مثلِها الصبْرُ (٧٢)

وهي قصيدة تجري على وزن ورويِّ قصيدة أبي الطيب في مديح عليِّ بن أحمد بن عامر الأنطاكيِّ : (من الطويل)

أطاعنُ خيلاً مِنْ فوارسِها الدهْرُ وحيداً وما قولِي كَذا ومعِي الصَّبْرُ (٧٣)

ومن البيِّن أنَّ ابن زيدون استعمل لفظتي القافية والتصريع اللَّتين استعملهما أبو الطيب (الدهر ، الصبر) . ومن يقرأ رائيَّة ابن زيدون يجد أنَّ الشاعر استعمل قسما كبيرا من قوافي قصيدة أبي الطيب : الدهر ، الصبر ، العذر ، القبر ، السَفْر ، العمر ، المجْر ، الدهر(مرَّة أخرى) ، سُمْر ، الظهر ، قدْر ، الحمْر ، الذكر ، الفخر ، الصدر ، النسْر ، الأمر ، البدر ، الذعر ، العشر ، الصدر (مرَّة أخرى) ، زُهْر ، خمر ، الخُبْر ، الوتر ، النثر ، كِبر ، الشكر .
وفي هذه القصيدة يقول ابن زيدون :

سوَى نشواتٍ مِنْ سجايا مُملَّكٍ يُصدِّقُ في عليائِها الخَبَرَ الخُبْرُ (٧٤)

فيستعمل أسلوب أبي الطيب في التجنيس بالجمع بين اللَّفظتين في نهاية البيت في قوله :

وأستكبرُ الأخبارَ قبلَ لقائهِ فلَمَّا التقيْنا صغَّرَ الخَبَرَ الخُبْرُ (٧٥)

وفي قصيدة لم يذكرها محقِّق الديوان ، وذكرها صاحب (المُعجب) ، يقول ابن زيدون فيها : (من البسيط)

هلُ تذكرونَ غريباً عادَهُ شجنٌ مِنْ ذكركُمْ ، وجفَا أجفانَهُ الوسنُ ؟ (٧٦)

والقصيدة يحتذي فيها الشاعر وزن ورويَّ نونيَّة شهيرة لأبي الطيب ضمَّن ابن زيدون مطلعها : (من البسيط)

بمَ التعلُّلُ لا أهلٌ ولا وطنُ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنُ (٧٧)

وممَّا يؤكِّد اهتمام ابن زيدون بالخصائص الصوتيَّة في شعر أبي الطيب ، قوله من داليَّته التي مدح بها أبا الوليد محمَّد بن جهور : (من الطويل)

همُ النفرُ البيضُ الذينَ وجوهُهُمْ تروقُ فتسْتَشْفِي بهَا الأعينُ الرمْدُ (٧٨)

وكان أبو الطيب قد قال في مديح الحسين بن عليٍّ الهمذانيِّ : (من الطويل)

مدحْتُ أباهُ قبلَهُ فشفَى يدِي   مِنَ العُدمِ مَنْ تشفَى بهِ الأعينُ الرمْدُ (٧٩)

فأنتَ ترى أنَّ ابن زيدون لم يحاكِ موسيقى الوزن والقافية والغرض الشعريَّ فحسب ، بل استعمل لفظ قافية أبي الطيب ولفظ متبوعها وما أُسند إليها .

وممَّا يؤكِّد افتتان ابن زيدون بموسيقى أبي الطيب وإيقاع تقسيمه قوله : (من الطويل)

هوَ الملكُ المشفوعُ بالنُسْكِ مُلكُهُ   فيا فضلَ ما يخفَى ويا سروَ ما يبدُو (٨٠)

فعولن مـفاعـيلـن

فـعولن مفاعيلن

فيجعل الشطر الثاني مقسوما على قسمين ، استقلَّ كلُّ قسم بتفعيلتين من تفعيلات البحر الطويل ، مذكِّرا ببيت أبي الطيب : (من الطويل)

فيا شوقُ ما أبقى ويا لِي مِنَ النوَى   ويا دمعُ ما أجْرَى ويا قلبُ ما أصْبَى (٨١)

فـعولن مـفاعيلن فعولن مفاعيلن   فـعولن مفـاعيلن فعولن مـفـاعـيلن

ومن مظاهر اهتمام ابن زيدون بالبنية الصوتيَّة المتنبويَّة ، ميله إلى الإكثار من استعمال اسم التفضيل ، يقول في مقطوعة غزليَّة : (من البسيط)

يا ألينَ الناس أعطافاً وأفتنَهُمْ   لحظاً وأعطرَ أنفاساً وأردانًا (٨٢)

وكان أبو الطيب قد قال في نونيَّة له : (من البسيط)

وأنتَ أبعدُهُمْ ذكراً وأكبرُهُمْ   قدْراً وأرفعُهُمْ في المجدِ بنيانًا (٨٣)

فأنتَ ترى أنَّ ابن زيدون لم يكتفِ باحتذاء موسيقى الوزن والقافية فحسب ، بل مال إلى هذا الإكثار من استعمال اسم التفضيل الذي عُرف به أبو الطيب ، إمعانا في الاحتذاء ، وإنْ كان قد نقل النغمة من المديح إلى الغزل .

وعلى هذا النحو من العناية بقوافي وأوزان وخصائص موسيقى أبي الطيب تمكن دراسة قصيدة ابن زيدون البائيَّة (الديوان ، ٢١) وموازنتها ببائيَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٥١٥) .

الأبيورديّ :

وللمظاهر الصوتيَّة المتنبويَّة نصيب وافر في قصيدة الأبيورديِّ ، ومن ذلك اهتمامه بأسلوب البنية الصوتيَّة للمطلع ، يقول الأبيورديُّ : (من الوافر)

أثِرْها وهيَ تنْتعلُ الظلالا   وإنْ ناجَتْ مناسمُها الكلالا (٨٤)

وهذه القصيدة تجري على وزن ورويِّ قصيدة أبي الطيب : (من الوافر)

بقائِي شاءَ ليسَ هُمُ ارْتحالا   وحسنَ الصبرِ زمُّوا لا الجِمالا (٨٥)

ولا يخفى تعلُّق الأبيورديِّ بأسلوب أبي الطيب في البنية الصوتيَّة ، حيث اعتمد على مزاوجة حرفين : الألف (وهو حرف مدٍّ) واللام ، وتركَّزت هذه المزاوجة مجتمعةً في لفظتي القافية والتصريع : (الظلالا ، الكلالا) عند الأبيورديِّ و (ارتحالا ، الجمالا) عند أبي الطيب .

وفي هذه القصيدة يُبدي الأبيورديُّ اهتماما ملموسا بقوافي قصيدة أبي الطيب ، فيستعمل منها : خيالا ، الرجالا ، خالا ، مقالا ، الحِجالا ، النصالا ، شمالا ، النزالا ، سالا ، مالا ، جَمالا ، الجلالا ، السؤالا ، اعتدالا ، ذُبالا ، الكمالا ، طوالا ، جِمالا ، الضلالا ، زوالا ، ثقالا ، آلا ، الهلالا ، مثالا ، رمالا ، وصالا .

ويقول الأبيورديُّ في هذه القصيدة :

أنَا ابْنُ الأكرمينَ أباً وأمّاً   وهُمْ خيرُ الورَى عمّاً وخالا (٨٦)

وكان أبو الطيب قد قال في قصيدته :

وأشرفُ فاخرٍ نفساً وقوماً   وأكرمُ منـتمٍ عمّـاً وخـالا (٨٧)

فيستعمل لفظ قافية أبي الطيب مع لفظ متبوعها ، فضلا عن متابعة أبي الطيب في الإكثار من استعمال اسم التفضيل ، وإنْ كان الأبيورديُّ قد نقل النغمة من المديح إلى الفخر الذاتيِّ .

ويجنح الأبيورديُّ جنوح أبي الطيب في كثرة استعماله اسم التفضيل ، فيرتفع إيقاع القصيدة ، لما يدلُّ عليه من دلالة القطع والحسم ، يقول الأبيورديُّ :

أشـدّهُمُ إذا اجْـتلدُوا قـتالا   وأوثقـهُمْ إذا عـقدُوا حـبالا
وأرجحهُمْ إذا قدرُوا حُلومـاً   وأصدقهُمْ إذا افْتخرُوا مقالا
وأصلبهُمْ لدَى الغمراتِ عوداً   إذا الخَفِراتُ خلَّيْنَ الحِجالا (٨٨)

وهذا قرين قول أبي الطيب في القصيدة نفسها :

أعـزُّ مغالبٍ كـفّاً وسيـفاً   ومـقـدرةً ومَـحْمِـيَةً وآلا
وأشرفُ فاخرٍ نفساً وقوماً   وأكرمُ منـتمٍ عمَّاً وخـالا
يكونُ أخفَّ إثناءٍ عليـهِ   على الدنيا وأهلِيها مُحالا (٨٩)

ويحتذي الأبيورديُّ إيقاع تقسيم أبي الطيب ، فيقول : (من البسيط)

أغرُّ في مُلتقى أوداجِهِ صيدٌ   حمْرٌ مفاصلُهُ بيضٌ عشائرُهُ (٩٠)
مستفـعلن فعلـن
مستفـعلن فعلن

فيجعل الشطر الثاني من البيت مقسوما على قسمين : استقلَّ كلُّ قسم بتفعيلتين من تفعيلات البحر البسيط ، مذكّرا بتقسيم أبي الطيب : (من البسيط)

نُعْجٌ محاجرُهُ دُعْجٌ نواظرُهُ   حُمْرٌ غفائرُهُ سُودٌ غدائرُهُ (٩١)
مستـفعلن فعلن مستـفـعلن فعلن   مستفعلن فعلن مستـفعلن فعلن

وممَّا يؤكّد انبهار الأبيورديِّ بموسيقى أبي الطيب قصائده : الداليَّة (الديوان ، ٩٤) وموازنتها بداليَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢١٤) وستجد أنَّ مطلع القصيدتين قد بُني على التكرار اللفظيِّ (وجْد ، بُعد ، وبعد ، وجد) عند أبي الطيب ، و (نجْد ، بُعد) عند الأبيورديِّ ، ولاميَّتان (الديوان ، ٢٤٠ ، و٢٦٠) ، وموازنتهما بلاميَّتي أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢٨٠ ، و ٣٤٨) وستجد ولوع الأبيورديِّ باستعمال ألفاظ قوافي قصيدتي أبي الطيب مع ألفاظ متبوعاتها ، ومنها : (عسَّالة ذُبُل) و (أيدي الخيل والإبل) و (العارض الهطل) و (السهل والجبل) و (غير محتفل) و (الشارب الثمل) . ولاميَّة أخرى (الديوان ، ٢٥٨) ، وموازنتها بلاميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٣٦٩) .

الطغرائيّ :

وأصداء موسيقى أبي الطيب تجد لها وقعا في بعض قصائد الطغرائيِّ ، ومن ذلك مِدحته التي يقول في مطلعها : (من الطويل)

إذا لمْ يُعنْ قولُ الفصيح قبولُ   فإنَّ معاريضَ الكلامِ فضولُ (٩٢)

فيحاكي في هذه القصيدة وزن ورويَّ قصيدة أبي الطيب في مديح سيف الدولة : (من الطويل)

ليـالِيَّ بعدَ الظاعنينَ شكولُ   طوالٌ وليلُ العاشقينَ طويلُ (٩٣)

وفيها يحتذي الطغرائيُّ أسلوب أبي الطيب في البنية الصوتيَّة للمطلع ، وهي بنية قامت على تكرار اللام .

واستعمل الطغرائيُّ في هذه القصيدة قسما كبيرا من قوافي قصيدة أبي الطيب : قبول ، فضول ، خليل ، سهول ، ثقيل ، عذول ، عويل ، سبيل ، عليل ، قليل ، كفيل ، طويل ، قتيل ، قبول (مرَّة أخرى) ، كليل ، أكول ، بخيل ، جميل ، صقيل ، ذليل ، يجول ، صليل ، نُصول ، نُصول (مرَّة أخرى) ، مسيل ، صهيل ، تُنيل ، قبول (مرَّة أخرى) ، فُلول ، حُجول ، هُجول ، يصول ، عقول ، جزيل ، جليل ، شكول ، دليل ، وهي نسبة كبيرة بلا شكٍّ .

وتجد الطغرائيَّ يستعمل أحيانا لفظ قافية أبي الطيب مع لفظ ما أُسند إليها ، كقوله في هذه القصيدة :

ويا نُغبةً " بالأجرعِ الفردِ " عذبةً أراكِ ولكنْ ما إليكِ سبيلُ (٩٤)

وكان أبو الطيب قد قال في لاميَّته :

يبَنَّ لِيَ البدرَ الذي لا أُريدُهُ ويُخفينَ بدراً ما إليهِ سبيلُ (٩٥)

وللطغرائيِّ رائيَّة يقول في مطلعها : (من الكامل)

لِجلالِ قدرِكِ تخضعُ الأقدارُ وبيُمْنِ جَدِّكِ يحكمُ المقدارُ (٩٦)

وفي هذه الرائيَّة يستثمر الطغرائيُّ أسلوب البنية الصوتيَّة لمطلع أبي الطيب في مديح سيف الدولة : (من الكامل)

سِرْ حلَّ حيثُ تحلُّهُ النوَّارُ وأرادَ فيكَ مرادَكَ المقدارُ (٩٧)

فالقصيدتان لا يجمعهما موسيقى بحر واحد وقافية واحدة ، وغرض واحد هو المديح ،وجوٌّ شعريٌّ واحد أقامه كلا الشاعرين على الدعاء للممدوح فحسب ، بل تجاوز ذلك إلى البنية الصوتيَّة التي اعتمدت على مزاوجة حرفي الراء والدال : (أراد مرادك المقدار) عند أبي الطيب ، و (قدرك ، الأقدار ، المقدار) عند الطغرائيِّ ، فضلا عن أنَّ هذه المزاوجة جاءت عن طريق التكرار اللفظيِّ .

ويختتم الطغرائيُّ هذه الرائيَّة بقوله :

ولأشْكرَنّ جميلَ ما أوليتَني شكراً تسيرُ بذكرهِ الأشعارُ (٩٨)

وكان أبو الطيب قد ختم رائيَّته تلك بقوله :

إذْنُ الأميرِ بأنْ أعودَ إليهمُ صلةٌ تسيرُ بذكرِها الأشعارُ (٩٩)

فالطغرائيُّ لم يستعمل لفظ قافية أبي الطيب فحسب ، بل استعمل لفظ ما أُسند إلى تلك القافية حتَّى أوشك على تضمين عجز بيت أبي الطيب .

ومن مظاهر اهتمام الطغرائيِّ بالخصائص الصوتيَّة في شعر أبي الطيب ، استعماله طريقة أبي الطيب في الجمع بين لفظتي التجنيس في نهاية البيت ، يقول الطغرائيُّ : (من البسيط)

رُزْنا الأمورَ فلمْ نعرفْ حقائقَها مِنْ بعدِ فكرٍ فصارَ الخُبْرُ كالخَبَرِ (١٠٠)

وقد نجد الطغرائيَّ مُعجبا بنقل بعض إيقاع التقسيم المتنبويِّ في قوله :
(من البسيط)

إنْ يغلبِ الصبرُ فالعُقبَى لِمُصطبرٍ أوْ يغلُبِ الوجدُ فالدنيَا لِمَنْ غلبَا (١٠١)

وكان أبو الطيب قد قال : (من البسيط)

فالموتُ أعذرُ لِي والصبرُ أجملُ بي والبَرُّ أوسعُ والدنيَا لِمَنْ غلبَا (١٠٢)

وفي ضوء هذه المظاهر الصوتيَّة تمكن دراسة بعض قصائد الطغرائيِّ ، ومنها : الداليَّة (الديوان ، ١٢٣) وموازنتها بداليَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٣٢٦) ، ولاميَّته الشهيرة (الديوان ، ٣٠١) وموازنتها بلاميَّتين لأبي الطيب (العرف الطيب ، ٢٨١ و ٣٤٨) .

ابن خفاجة :

واقتفى ابن خفاجة موسيقى أبي الطيب ، يقول في قصيدة رثائيَّة :
(من الطويل)

شرابُ الأمانِي لوْ علِمْتَ سرابُ وعُتبَى الليالِي لوْ فهمْتَ عتابُ (١٠٣)

وهو في هذه القصيدة يقتفي وزن ورويَّ قصيدة أبي الطيب الكافوريَّة :
(من الطويل)

مُنَىً كُنَّ لِي أنَّ البياضَ خضابُ فيخفَى بتبييضِ القرونِ شبابُ (١٠٤)

وأوَّل ما يُلاحظ على البنية الصوتيَّة في المطلعين أنَّها اعتمدت على تكرار الباء ،وقد ارتكز هذا التكرار عند ابن خفاجة على الجناس (شراب ، سراب ، وعُتبى ، عِتاب) ،

وعند أبي الطيب على التكرار اللفظيِّ (بياض ، تبييض) ، وفيما سوى ذلك فقد اعتمدت البنية الصوتيَّة على استعمال كلمات متَّزنات : (شراب ، سراب ، عتاب) عند ابن خفاجة ، و (خضاب ، شباب) عند أبي الطيب .

ويبدو أنَّ إعجاب ابن خفاجة ببائيَّة أبي الطيب قد حمله على استعمال نسبة كبرى من قوافي تلك البائيَّة : عتاب ، ذهاب ، عُقاب ، ركاب ، شباب ، خضاب ، إياب ، تراب ، جواب ، عُباب ، شباب (مرَّة أخرى) ، قراب ، مُصاب ، صحاب ، تجاب ، شراب ، سحاب ، يهاب ، ناب ، غضاب ، رقاب ، إياب (مرَّة أخرى) ، كتاب ، حجاب ، خطاب ، ثياب ، ثواب .

ولم يكتفِ ابن خفاجة بذلك ، بل ضمَّن شطرا من قصيدة أبي الطيب ، يقول ابن خفاجة في قصيدته :

دحَا بهما صرْفُ الليالِي إلى البلَى وكلُّ الذي فوقَ الترابِ ترابُ (١٠٥)

وفي هذه القصيدة يقول ابن خفاجة :

وقدْ جاشَ بحرٌ بينَ جنبَيَّ مائجٌ لــهُ زخــرةٌ في وَجْنتِي وعُبابُ (١٠٦)

وكان أبو الطيب قد قال :

وبحرُ أبي المِسْكِ الخِضَمِّ الذي لهُ على كــلِّ بحرٍ زَخْــرةٌ وعُبابُ (١٠٧)

فأنتَ تجد أنَّ الألفاظ : (بحر ، زخرة ، عباب) لم تأتِ مصادفة ، وإنَّما الاحتذاء الذي قاد ابن خفاجة إلى استعمال لفظ قافية أبي الطيب ولفظي متبوعها .. وإذا كان ابن خفاجة قد استطاع أن ينقل نغمات أبي الطيب من المديح إلى الرثاء ، فإنَّه لم يستطع أن يكسب قصيدته عاطفة صادقة ، وبدا كأنَّه يرثي بوحي من قصيدة أبي الطيب ، وأنَّه تباكى أكثر ممَّا بكى .

وممَّا يؤكّد اهتمام ابن خفاجة بموسيقى أبي الطيب حرصه على احتذاء بعض إيقاع التقسيم المتنبويِّ ، يقول ابن خفاجة : (من الطويل)

وقدْ لاحَ صبحُ الشيبِ وانْسلخَ الصِبَى فيا صبحَ ما أجْلَى ويا ليلَ ما أسْرَى (١٠٨)

فـــعولن مــفــاعــيـــلن

فعــولن مــفاعــيلن

فيجعل الشطر الثاني مقسوما على قسمين : استقلَّ كلُّ قسم بتفعيلتين من تفعيلات البحر الطويل ، مذكّرا ببيت أبي الطيب : (من الطويل)

فيا شوقُ ما أبقَى ويا لِي مِنَ النوَى ويا دمعُ ما أجْرَى ويا قلبُ ما أصْبَى (١٠٩)

فــعولن مــفاعــيلـن فــعولن مــفــاعــيلـن فــعولــن مفاعــيلــن فــعولن مــفاعــيلــن

وفي ضوء هذه المظاهر الصوتيَّة تمكن دراسة قافيَّة ابن خفاجة (الديوان ، ٢١٢) وموازنتها بقافيَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢٢) .

ابن التعاويذيّ :

ولا يُخفي ابن التعاويذيِّ انبهاره بالبنية الصوتيَّة لبعض مطالع أبي الطيب القائمة على التكرار ، يقول ابن التعاويذيِّ في قصيدة مديح : (من الطويل)

حللتَ حلولَ الغيثِ في البلَدِ المَحْلِ وإنْ جَلَّ ما تُولِي يداكَ عن المِثْلِ (١١٠)

مقتفيا وزن ورويَّ قصيدة أبي الطيب في مديح دلّير بن لشكروز : (من الطويل)

كدعواكَ كــلٌّ يدَّعِي صحَّــةَ العقلِ ومَنْ ذا الذي يدْرِي بمَا فيهِ مِنْ جهْلِ (١١١)

ومن البداهة أنَّ المطلعين قد بُنيا على بنية صوتيَّة عمادها تكرار اللام ، وإنْ بدا عند ابن التعاويذيِّ أكثر تركيزا .

ويستعمل ابن التعاويذيِّ قسما كبيرا من قوافي قصيدة أبي الطيب : البخل ، العدل ، السهل ، الرسْل ، الفضل ، عدل (مرَّة أخرى) ، الفعل ، الحِلّ ، الأهل ، المحْل ، الحِلّ (مرَّة أخرى) ، رجْلي ، النجْل ، وصْلي ، الأصل ، البذل ، الفعل ، الظلِّ ..

وحين قال أبو الطيب مادحا :

وأهْدَتْ إلـينَا غـيرَ قاصـدةٍ بهِ   كريمَ السجايا يسبقُ القولَ بالفعلِ (١١٢)

قال ابن التعاويذيِّ محتذيا :

وأُنشرَ أمواتُ المكارمِ منكُمُ   بكلِّ جوادٍ يتبعُ القولَ بالفعلِ (١١٣)

ومن المظاهر الصوتيَّة التي جلبت اهتمام ابن التعاويذيِّ في شعر أبي الطيب إيقاع التقسيم ، يقول ابن التعاويذيِّ في المقدّمة الغزليَّة لقصيدته التي مدح بها الخليفة المُستضيء بالله : (من مجزوء الكامل)

الشمسُ مِنْ ضَرَّاتِها   والبدرُ مِنْ رُقَبائِها (١١٤)

مـسـتـفـعـلـن مستفعلن   مسـتـفـعـلن متفاعلن

فيجعل البيت في قسمين : استقلَّ كلُّ قسم (شطر) بتفعيلتين من تفعيلات البحر الكامل ، مذكّرا ببيت أبي الطيب : (من الكامل)

الشمسُ مِنْ حُسَّادِهِ والنصرُ مِنْ   قُرَنائِـه والسيفُ مِنْ أسمائِهِ (١١٥)

مـسـتـفـعـلـن مستفعلن مـسـتـفـعـلـن   متفاعلن مـسـتـفـعـلـن مستفعلن

لكنَّ أبا الطيب جاء بالبحر تامّاً ، فكان البيت مقسوما على ثلاثة أقسام ، وليس بخافٍ على القارئ أنَّ ابن التعاويذيِّ لم يكتفِ بنقل إيقاع التقسيم فحسب ، بل نقل بنية الجملة (الشمس من ضرَّاتها) في مقابل (الشمس من حسَّاده) ، لكنَّ الشاعر نقل النغمة من المديح إلى الغزل .

وفي ضوء هذه المظاهر الصوتيَّة تمكن دراسة بعض قصائد الشاعر ، ومنها : الميميَّة (الديوان ، ٣٩١) وموازنتها بميميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٣٤١) ، وميميَّتان أُخريان (الديوان ، ٣٨٩ و ٣٩٤) وموازنتهما بميميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٩٦) وستجد أنَّ البنية الصوتيَّة في المطالع قد قامت على مزاوجة حرفي الميم والألف : (ما ، المُدام .. ما ، اللئام) عند أبي الطيب و (الأيَّام ، سقام ، الحِمام) و (ما ، تنام ، المُستهام) عند ابن التعاويذيِّ ، ومثل هذه المزاوجة بين حرفي اللام والألف تمكن ملاحظتها في البنية الصوتيَّة لمطلعي لاميَّة ابن التعاويذيِّ (الديوان ، ٤٦٨) ولاميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ١٣٩) ومن القصائد التي تمكن دراستها صوتيّاً همزيَّته (الديوان ، ٤٧٥) وموازنتها بهمزيَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٣٦٤) وفيها تتَّضح محاكاته لتقسيم لأبي الطيب .

ابن سناء الملك :

ويبدو أنَّ ابن سناء الملك لم يستطع أن يُخفي انبهاره بالبنية الصوتيَّة في شعر أبي الطيب ، ففي مديحه صلاح الدين الأيُّوبيِّ بقصيدته ذات المطلع : (من البسيط)

بدولةِ التركِ عزَّتْ مِلَّةُ العربِ   وبابْنِ أيُّوبَ ذلَّتْ شيعةُ الصلُبِ (١١٦)

يستعمل ابن سناء الملك إيقاع بائيَّة أبي الطيب في رثاء خولة : (من البسيط)

يا أختَ خيرِ أخٍ يا بنتَ خيرِ أبِ   كناية بهمَا مِنْ أشرفِ النسَبِ (١١٧)

وبدا ابن سناء الملك مهتمّاً بالبنية الصوتيَّة ، فأمعن في استعمال قوافي قصيدة أبي الطيب : حلب ، العرب ، الحرَب ، الشهُب ، الرُتَب ، لم تغب ، السُحب ، الطلب ، اليلب ، السلَب ، غضب ، الكتب ، اللّجَب ، الطرَب ، الشنَب ، اللعِب ، لم يهب ، الذهب ، السلب (مرَّة أخرى) ، كثب ، كذِب ، العجب ، النجُب ، حلب (مرَّة أخرى) ، نسبي ، سبب ، فأبي ..

وتجب الإشارة إلى مظهر صوتيٍّ آخر ، وهو استعمال ابن سناء الملك التكرار اللفظيَّ مقرونا بلفظ قافية أبي الطيب ، يقول ابن سناء الملك :

جليَّة النجمِ في أعلى منازلِهِ   وطالما غابَ عنهَا وَهْيَ لمْ تغِبِ (١١٨)

وكان أبو الطيب قد قال :

فليتَ طالعة الشمسين غائبةً   وليتَ غائبةَ الشمسين لمْ تغِبِ (١١٩)

وقال ابن سناء الملك :

حتَّى أتَى مِنْ منالِ النجمِ مطلَبُهُ   يا طالبَ النجمِ قدْ أوغلتَ في الطلبِ(١٢٠)

وكان أبو الطيب قد قال :

وعادَ في طلبِ المتروكِ تاركُهُ   إنَّا لنغفلُ والأيَّامُ في الطلبِ (١٢١)

وهناك مظهر صوتيٌّ آخر تجلّى في استعمال ابن سناء الملك لفظ قافية أبي الطيب مع لفظ متبوعها فقال مادحا :

تَهَنَّ بالفتحِ يا أوْلى الأنامِ بهِ   فالفتحُ إرثكَ عنْ آبائِكَ النُّجُبِ (١٢٢)

وكان أبو الطيب قد قال ملتفتا إلى سيف الدولة :

وأكرمَ الناسِ لا مُسْتثنياً أحداً   مِنَ الكرامِ سوَى آبائِكَ النُّجُبِ (١٢٣)

حتى إذا قال أبو الطيب راثيا :

ولا ذكرْتُ جميلاً مِنْ صنائعِها   إلاّ بـكيْتُ ولا وُدٌّ بـلا سـبَـبِ (١٢٤)

قال ابن سناء الملك محتذيا ومادحا :

إلاّ لأنَّكَ قدْ أصبحْتَ مالكَها   دونَ الأنامِ وهلْ حبٌّ بلا سبَبِ (١٢٥)

فأنتَ ترى أنَّ ابن سناء الملك قد استعمل لفظ قافية أبي الطيب مع لفظ متبوعها أو لفظ ما أُسند إليها .

ولم يحتمل ابن سناء الملك كلَّ هذا الرهق الذي سبَّبه له الاحتذاء على مثال أبي الطيب ،فسارع إلى تضمين عجز بيت لأبي الطيب، فيقول :

فليتَ كلَّ صباحٍ ذرَّ شارقُهُ   فداءُ ليلِ فتَى الفتيانِ في حلَبِ (١٢٦)

بعد أن أباح لنفسه استبدال لفظة (فداء) بلفظة (كيف) وهو استبدال اقتضاه سياق البيت الذي بدأ بـ (ليت) ، ناظرا إلى بيت أبي الطيب :

أرَى العراقَ طويلَ الليلِ مُذْ نُعيَتْ   فكيفَ ليلُ فتَى الفتيانِ في حلَبِ (١٢٧)

ويُمكننا القول : إنَّ مديح الشاعر لصلاح الدين الأيُّوبيِّ كان يصدر من رثاء أبي الطيب لخولة ، ومع ذلك فإنَّك تسمع من يقول : " وما أجدر هذه القصيدة أن توضع إلى فرائد المتنبي في سيف الدولة ، يُجلُّ الشاعر فيها الأحداث ، وانفعل بها وعبَّر عن مشاعره وأحاسيسه ، وتجربته الواعية الصادقة " (١٢٨) ! فأيُّ مشاعر وأحاسيس صادقة نقلها لنا ابن سناء الملك وكان فيما نقله محتذيا ومحاكيا لأبي الطيب ؟

وقد يبدو ابن سناء الملك منبهرا بإيقاع تقسيم أبي الطيب ، يقول ابن سناء الملك في داليَّته الشهيرة : (من الطويل)

تلهّبَ ماءُ الخدِّ أوْ سالَ جمْرةً   فيا ماءُ ما أذكَى ويا جمْرُ ما أنْدَى (١٢٩)

فعـولن مـفـاعـيلن

فـعـولن مـفاعـيلن

فيجعل العجز على قسمين : استقلَّ كلُّ قسم بتفعيلتين من تفعيلات البحر الطويل ، مذكِّرا بإيقاع تقسيم أبي الطيب : (من الطويل)

فيا شوقُ ما أبْقَى ويا لِي مِنَ النَّوَى   ويا دمعُ ما أجْرَى ويا قلبُ ما أصْبَى (١٣٠)

فـعـولن مـفاعـيلـن فـعولن مـفـاعـلـن   فـعـولن مـفاعـيلـن فعولن مـفـاعـيـلـن

وفي قصيدة نونيَّة لابن سناء الملك يؤكِّد الشاعر انسياقه وراء المظاهر الصوتيَّة في شعر أبي الطيب ، فيُسارع إلى التضمين : (من الخفيف)

لستُ أرضَى بأنْ تكونَ جواداً   وزمانِي بأنْ أراكَ ضنينُ (١٣١)

فقد أباح ابن سناء الملك لنفسه نوعا من التصرُّف في بيت أبي الطيب : (من الخفيف)

لستُ أرضَى بأنْ تكونَ جواداً   وزمانِي بأنْ أراكَ بخيلُ (١٣٢)

فلم يبدِّل في البيت إلاّ لفظة واحدة ، وهو ما اقتضاه تحكيم لفظ القافية .

وفي ضوء ما تقدم من مظاهر صوتيَّة تمكن دراسة بعض قصائد الشاعر ، ومنها : الداليَّة (الديوان ٢٢٤/١) وموازنتها بداليَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢١٤) ، والرائيَّة (الديوان ، ٣٥١/١) في مديح القاضي الفاضل وفيها يعارض رائيَّة أبي الطيب في مديح ابن العميد (العرف الطيب ، ٥٦٤) ، واللاميَّة (الديوان ، ٥٥٩/٢) وموازنتها بلاميَّتي أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢٨٠ و ٣٤٨) ، والميميَّة (الديوان ، ٦٩٦/٢) وموازنتها بميميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٤٩٣) ، والميميَّة (الديوان ، ٧٠٥/٢) وموازنتها بميميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٣٠٨) ، وفيها تضمين لعجز بيت لأبي الطيب لم يُشر إليه مقدِّم الديوان .

<u>ابن الفارض</u> :

ويُبدي ابن الفارض قدرا واضحا من الاهتمام بموسيقى أبي الطيب ، يقول في لاميَّة له : (من الطويل)

هُوَ الحبُّ فاسْلمْ بالحَشَا ما الهوَى سهْلُ   فمَا اخْتارَهُ مُضْنَىً بهِ ولهُ عقلُ (١٣٣)

وهي قصيدة تجري على وزن ورويِّ قصيدة أبي الطيب : (من الطويل)

عزيزُ إسَاً مَنْ داؤُهُ الحدقُ النُّجْلُ   عياءٌ بهِ ماتَ المُحبُّونَ مِنْ قبْلُ (١٣٤)

ويتَّضح من قراءة المطلعين أنَّ البنية الصوتيَّة قد اعتمدت على تكرار حرف اللام .

ويستعمل ابن الفارض قسما من قوافي قصيدة أبي الطيب : عقل ، الفضل ، الكحل ، الرسْل ، الوصل ، سهل ، وبْل ، شغْل ، جُمْل ، نصْل ، قبْل ، ، مثل ، النجْل ، البخل ، عقل ، العذل ، جهل ، رسْل (مرَّة أخرى) ، أصل ، سبْل ، الفعل ، المطل ، يخلو ، الشمل ، شكْل .

ويلجأ ابن الفارض إلى تضمين أحد أبيات قصيدة أبي الطيب :

جرَى حبُّها مَجرَى دمِي في مفاصلِي   فأصبحَ لِي عنْ كلِّ شُغْلٍ بهَا شُغْلُ (١٣٥)

وفي ضوء هذه الخصائص الصوتيَّة تمكن دراسة بعض قصائد الشاعر ، ومنها : الذاليَّة (الديوان ، ١٠٧/١) وموازنتها بذاليَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٦٤) . إنَّ مجرَّد النظم على رويِّ الذال ــ وهو من القوافي الحُوش ــ يلفت الانتباه ، فإذا اتَّفقت القصيدتان وزنا وقافية ، كان ذلك حافزا لقراءة قصيدة ابن الفارض ، وستجد أنَّه استعمل عددا لا يُستهان به من قوافي قصيدة أبي الطيب ، بل ويذكر اسم ممدوح أبي الطيب في تلك القصيدة (مساور بن محمَّد الروميّ) بما لا يترك شكَّاً في أنَّ ابن الفارض كان في الأقلِّ قد قرأ وربَّما حفظ شيئا من قصيدة أبي الطيب . ولنقرأ لابن الفارض قوله : (من الكامل)

أبداً تسُحُّ ومَا تشحُّ جفونُهُ   لِجَفَا الأحبَّةِ <u>وابلاً ورَذاذا</u> (١٣٦)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الكامل)

غِرٌّ طلعْتَ عليهِ طِلعة عارضٍ   مطرَ المنايا <u>وابلاً ورَذاذا</u> (١٣٧)

ولابن الفارض لاميَّة (الديوان ، ٢/٢) تمكن موازنتها بلاميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢٩١) ، وميميَّة له (الديوان ، ٤٩/٢) وموازنتها بميميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٣٠) ، وستجد أنَّ البنية الصوتيَّة للمطلع عند الشاعرين قد ارتكزت على مزاوجة حرفي اللام والميم ، بالاعتماد على الجناس غير التامِّ عند ابن الفارض (سلم ، العلم) ، وعند أبي الطيب (ألمَّ ، اللمم) .

<u>البهاء زهير</u> :

وكان البهاء زهير مشدودا إلى موسيقى أبي الطيب في قسم غير قليل من قصائده المدحيَّة ومقطوعاته ، يقول في مطلع قصيدته التي مدح بها السلطان نجم الدين أيُّوب : (من الكامل)

وعدَ الزيارةَ طرفُهُ المتملِّـقُ   وبلاءُ قلبي مِنْ جفونٍ تنْطقُ (١٣٨)

وهي تجري على وزن ورويِّ قصيدة أبي الطيب في مديح أبي المنتصر شجاع بن محمَّد بن أوس الأزديِّ : (من الكامل)

أرقٌ على أرقٍ ومثلِيَ يأرقُ وجوًى يزيدُ وعبرةٌ تترقْرَقُ (١٣٩)

وفيها يستعمل البهاء زهير بعض قوافي قصيدة أبي الطيب : يعشق ، يعبق ، شيِّق ، بقُوا ، يلحق ، يخفق ، رونْق ، يتفرَّق ، تورق ، الأيْنُق .

ويضمِّن البهاء زهير عجز بيت لأبي الطيب ، يقول البهاء زهير :

لبَّيْكَ يا خيرَ الملوكِ بأسرِهِمْ وأعزَّ مَنْ تحْدَى إليهِ الأيْنُقُ (١٤٠)

وكان أبو الطيب قد قال في قافيَّته :

أمَّا بنو أوْسِ بْنِ معْنِ بْنِ الرِّضَى فأعزُّ مَنْ تحْدَى إليهِ الأيْنُقُ (١٤١)

ومن المظاهر الصوتيَّة التي برزت في قصائد البهاء زهير ، استعماله بعض تجنيسات أبي الطيب ، يقول البهاء زهير : (من البسيط)

إنِّــي لآملُ أنَّ اللهَ يجمعُنا وأنَّ في الخُبْرِ ما يُغنِي عن الخَبَرِ (١٤٢)

وقوله في مقطوعة أخرى : (من البسيط)

متَى ترَى منكَ عيني ما وعتْ أذُني ويشرحُ الخُبْرُ ما قدْ أجْملَ الخَبَرُ (١٤٣)

فيذكِّرنا بتجنيس أبي الطيب : (من الطويل)

وأستكبرُ الأخبـــارَ قبلَ لقائِـــهِ فلمَّا التقيْنا صغَّرَ الخَبَرَ الخُبْرُ (١٤٤)

وفي ضوء ما تقدَّم من مظاهر صوتيَّة تمكن دراسة بعض قصائد ومقطوعات البهاء زهير ومنها : البائيَّة (الديوان ، ٢٧) وموازنتها ببائيَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٥٠٢) والرائيَّة (الديوان ، ٩٧) وموازنتها برائيَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٥٦٤) والميميَّة (الديوان ، ٢٤٠) وموازنتها بميميّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢٦٢) والميميَّة (الديوان ، ٢٤٨) وموازنتها بميميَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢١٨) والنونيَّة (الديوان ، ٢٧٢) وموازنتها بنونيَّة أبي الطيب (العرف الطيب ، ٥١٣) ، وستجد في بعض هذه القصائد والمقطوعات أنَّ البهاء زهير ضمَّن أشطارا من شعر أبي الطيب ، لكنَّ مثل تلك التضمينات كانت تقترب من مصادرة تجارب أبي الطيب ، وإفراغها من عواطفها الإنسانيَّة .

هوامش المبحث الأول

(١) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢٢/٢ .
(٢) العرف الطيب ، ٥١٥ .
(٣) ينظر : يتيمة الدهر ، ٨٤/١ ، وبيت أبي فراس في الديوان ، ٢٤/٢ . وبيت أبي الطيب في العرف الطيب ، ٥١٩ .
(٤) ينظر : ديوان أبي فراس الحمداني ، تحقيق د . سامي الدهان ، هامش ٢٤/٢ .
(٥) م . ن ، ٢٥/٢ .
(٦) العرف الطيب ، ٥٢٠ .
(٧) ينظر : ديوان أبي فراس الحمداني ، تحقيق د . سامي الدهان ، ٢٥/٢ ، ومما يؤكد تضمين أبي فراس لبعض شعر أبي الطيب في رومياته ، بائية أخرى يختتمها الشاعر بعجز بيت لأبي الطيب ، وينظر البيت في ديوان أبي فراس ٤٩/٢ ، والعرف الطيب ، ٢٣٥ ، وتمام العجز : (لأشرف بيت في لؤي بن غالب) .
(٨) ينظر : هذا الكتاب ، ٨٩ و ٩٩ و ١٢٣ و ١٣٥ .
(٩) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢٤/٢ .
(١٠) العرف الطيب ، ٥١٨ .
(١١) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٣١٧/٢ .
(١٢) العرف الطيب ، ٣٦٩ .
(١٣) ابن هانئ الأندلسي ، ٢٦٠ .
(١٤) ديوان ابن هانئ ، ٩٤ .
(١٥) العرف الطيب ، ٢٤٢ .
(١٦) ينظر : ابن هانئ الأندلسي ، ٢٦٠ . وبيت أبي الطيب في : العرف الطيب ، ٢٤٣ ، وبيت ابن هانئ في : الديوان ، ٩٥ .
(١٧) ديوان ابن هانئ ، ٩٤ .
(١٨) العرف الطيب ، ٢٤٤ .
(١٩) ديوان ابن هانئ ، ٩٥ .
(٢٠) العرف الطيب ، ٢٤٣ .
(٢١) ديوان ابن هانئ ، ٩٧ .
(٢٢) العرف الطيب ، ٢٤٥ .
(٢٣) ديوان ابن هانئ ، ١٢٦ .
(٢٤) العرف الطيب ، ١٥٠ .
(٢٥) ديوان ابن هانئ ، ١٢٨ .
(٢٦) العرف الطيب ، ٢٨١ .
(٢٧) ديوان ابن هانئ ، ٢٦٩ .
(٢٨) العرف الطيب ، ٤٢ .
(٢٩) ديوان السري الرفاء ، تحقيق د . حبيب حسين الحسني ، ٨٥/٢ .
(٣٠) العرف الطيب ، ٣٨٤ .
(٣١) ديوان السري الرفاء ، ٨٦/٢ .
(٣٢) العرف الطيب ، ٣٨٥ .
(٣٣) ديوان السري الرفاء ، ٨٦/٢ .
(٣٤) العرف الطيب ، ٣٨٦ .
(٣٥) م . ن ، ١٠٥ .
(٣٦) ديوان السري الرفاء ، تحقيق د . حبيب حسين الحسني ، ٣٠٤/١ .
(٣٧) م . ن ، ٣٥٩/١ .
(٣٨) العرف الطيب ، ١٠٩ .
(٣٩) ديوان السري الرفاء ، تحقيق د . حبيب حسين الحسني ، ٣٧٥/١ .
(٤٠) العرف الطيب ، ٣٥ .
(٤١) ديوان الشريف الرضي ، ٧٩/١ .
(٤٢) العرف الطيب ، ٥٠٢ .
(٤٣) ينظر : المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس ، (صيغة التفضيل في شعر المتنبي) ، د . شكري محمد عياد ، ١٤٠ .
(٤٤) العرف الطيب ، ٥٠٤ .
(٤٥) ديوان الشريف الرضي ، ٨٠/١ .
(٤٦) م . ن ، ٨١/١ .
(٤٧) العرف الطيب ، ٥٠٥ .
(٤٨) ديوان الشريف الرضي ، ٨٠/١ .
(٤٩) م . ن ، ٨١/١ .
(٥٠) العرف الطيب ، ٥٠٥ .

(٥١)ديوان مهيار الديلمي ، ١٨٨/٣ .
(٥٢)العرف الطيب ، ٣٦٩ .
(٥٣)م . ن ، ٣٧٠ .
(٥٤)ديوان مهيار الديلمي ، ١٩٠/٣ .
(٥٥)م . ن ، ١٩١/٣ .
(٥٦)العرف الطيب ، ٣٧٦ .
(٥٧)ديوان مهيار الديلمي ، ٣٩/٣ .
(٥٨)العرف الطيب ، ٢٨١ .
(٥٩)ديوان مهيار الديلمي ، ٣٣١/١ .
(٦٠)العرف الطيب ، ٩٦ .
(٦١)شرح التنوير ، ١٦١/١ .
(٦٢)العرف الطيب ، ٢٨ .
(٦٣)وعلى هذا النسق في البنية الصوتية للمطلع تنظر : رائية المعري في : شرح التنوير ، ٤٦/٢ وموازنتها برائية أبي الطيب ، العرف الطيب ، ٣٨٠ .
(٦٤)لغة الشعر عند المعري دراسة لغوية فنية في سقط الزند ، ١٢ .
(٦٥)شرح التنوير ، ١٦٤/١ .
(٦٦)العرف الطيب ، ٢٩ .
(٦٧)شرح التنوير ، ١٦٢/١ .
(٦٨)ينظر : سر الفصاحة ، ١١٥ .
(٦٩)العرف الطيب ، ٢٩ .
(٧٠)شرح التنوير ، ١٦٤/١ .
(٧١)اللزوميات ، ٣١/٣ . وينظر : هذ الكتاب ، ١٥١ .
(٧٢)العرف الطيب ، ٤٢ .
(٧٣)ديوان ابن زيدون ، ١٥٢ . وهذه الرائية تتداخل أبياتها مع رائية أخرى لابن زيدون في مديح أبي الوليد محمد بن جهور ، ينظر : الديوان ، ٣٨ .
(٧٤)العرف الطيب ، ١٩٤ .
(٧٥)ديوان ابن زيدون ، ١٥٧ .
(٧٦)العرف الطيب ، ١٩٧ .
(٧٧)المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، ١٦٨ . وربما كانت هذه الأبيات جزءا من نونية لابن زيدون ، الديوان ، ١٨١ .
(٧٨)العرف الطيب ، ٥٠٨ . ولابن زيدون قصيدة يضمن فيها قول أبي الطيب : (من الكامل)

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتى يراق على جوانبه الدم

ينظر ديوان ابن زيدون ، ١٦١ . وبيت أبي الطيب في : العرف لطيب ، ٦٣٠ .
(٧٩)ديوان ابن زيدون ، ٣٢ .
(٨٠)العرف الطيب ، ٢١٧ .
(٨١)ديوان ابن زيدون ، ٣٤ .
(٨٢)العرف الطيب ، ٣٣٥ .
(٨٣)ديوان ابن زيدون ، ١٧٨ .
(٨٤)العرف الطيب ، ١٨٩ .
(٨٥)ديوان الأبيوردي ، ٢٣٧ .
(٨٦)العرف الطيب ، ١٣٩ . ديوان الأبيوردي ، ٢٣٨ .
(٨٧)العرف الطيب ، ١٤١ .
(٨٨)ديوان الأبيوردي ، ٢٣٨ .
(٨٩)العرف الطيب ، ١٤١ .
(٩٠)ديوان الأبيوردي ، ١٥٧ .
(٩١)العرف الطيب ، ٣٥ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٥٣ .
(٩٢)ديوان الطغرائي ، ٢٧٧ .
(٩٣)العرف الطيب ، ٣٦٩ .
(٩٤)ديوان الطغرائي ، ٢٧٩ .
(٩٥)العرف الطيب ، ٣٦٩ .
(٩٦)ديوان الطغرائي ، ١٨٢ .
(٩٧)العرف الطيب ، ٢٨٤ .
(٩٨)ديوان الطغرائي ، ١٨٨ .
(٩٩)العرف الطيب ، ٢٨٦ .
(١٠٠)ديوان الطغرائي ، ١٥٩ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٥٨ .
(١٠١) م . ن ، ٨١ .
(١٠٢) العرف الطيب ، ٩٦ .
(١٠٣) ديوان ابن خفاجة ، ٢١٧ .
(١٠٤) العرف الطيب ، ٥١٥ .
(١٠٥) ديوان ابن خفاجة ، ٢١٧ .

(١٠٦) م . ن ، ٢١٨ .
(١٠٧) العرف الطيب ، ٥١٨ .
(١٠٨) ديوان ابن خفاجة ، ١٦٤ .
(١٠٩) العرف الطيب ، ٣٣٥ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٥٩ .
(١١٠) ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٣٣٧ .
(١١١) العرف الطيب ، ٥٥٩ .
(١١٢) م . ن ، ٥٦٣ .
(١١٣) ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٣٣٧ .
(١١٤) م . ن ، ٤٧٢ .
(١١٥) العرف الطيب ، ٣٦٧ .
(١١٦) ديوان ابن سناء الملك ، ٩/١ .
(١١٧) العرف الطيب ، ٤٦١ .
(١١٨) ديوان ابن سناء الملك ، ٩/١ .
(١١٩) العرف الطيب ، ٤٦٣ .
(١٢٠) ديوان ابن سناء الملك ، ١١/١ .
(١٢١) العرف الطيب ، ٤٦٤ .
(١٢٢) ديوان ابن سناء الملك ، ١٥/١ .
(١٢٣) العرف الطيب ، ٤٦٤ .
(١٢٤) ديوان ابن سناء الملك ، ١٦/١ .
(١٢٥) العرف الطيب ، ٤٦٣ .
(١٢٦) ديوان ابن سناء الملك ، ١٥/١ .
(١٢٧) العرف الطيب ، ٤٦٢ .
(١٢٨) ابن سناء الملك حياته وشعره ، ٦٨ .
(١٢٩) ديوان ابن سناء الملك ، ٢٠٦/١ .
(١٣٠) العرف الطيب ، ٣٣٥ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٥٩ و ١٦٤ .
(١٣١) ديوان ابن سناء الملك ، ٧٦٩/٢ . ولم يشر مقدم الديوان د . محمد عبد الحق إلى هذا التضمين .
(١٣٢) العرف الطيب ، ٤٦٠ .
(١٣٣) ديوان ابن الفارض ، ١٠٨/٢ .
(١٣٤) العرف الطيب ، ٣٨ .
(١٣٥) ديوان ابن الفارض ، ١٢٧/٢ . ولم يشر شارح الديوان إلى هذا التضمين ، وبيت أبي الطيب في : العرف الطيب ، ٣٨ .
(١٣٦) ديوان ابن الفارض ، ١٣٦/١ .
(١٣٧) العرف الطيب ، ٦٥ .
(١٣٨) ديوان البهاء زهير ، ١٧٥ .
(١٣٩) العرف الطيب ، ٢٢ .
(١٤٠) ديوان البهاء زهير ، ١٧٦ .
(١٤١) العرف الطيب ، ٢٤ .
(١٤٢) ديوان البهاء زهير ، ١٢٨ .
(١٤٣) م . ن ، ١٢٨ .
(١٤٤) العرف الطيب ، ١٩٧ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٥٨ .

المبحث الثاني
فاعليّة المستوى التركيبيّ

أبو فراس الحمدانيّ :

وكان لبنى التراكيب الشعريَّة التي صاغ بها أبو الطيب قصيدته ، فعلها الواضح المعالم في شعر شعراء ، ومنهم : أبو فراس الحمدانيُّ . ومن تلك البنى : البنية الحكميَّة التي من سماتها الإيجاز ، واختزال التجربة ، فهي ترمز وتومئ ، ولا تصف أو تقرِّر ، ففي رائيَّته الشهيرة نجد أنَّ أبا فراس يلخِّص التجربة التي اشتملت عليها القصيدة ، ويُجملها (١) في خاتمة القصيدة : (من الطويل)

تهونُ علينَا في المعالِي نفوسُنا وَمَنْ خطبَ الحسناءَ لمْ يُغْلِها المَهْرُ (٢)

ولعلَّ مردَّ هذا الإيجاز هو انتهاج الأسلوب الحكميِّ في التعبير عن التجربة ، ولو تفحَّصنا بنية التركيب في الشطر الثاني ، لما وجدناها تختلف عنها في الشطر الثاني من بيت أبي الطيب في أوَّل قصيدة مدح بها كافورا : (من الطويل)

قواصدُ كافورٍ توارِكُ غيرِهِ وَمَنْ قصدَ البحرَ اسْتقلَّ السواقِيا (٣)

فبين الشطرين تماثل ليس في بنية التركيب إذ اعتمدت بنية التركيب على الجمع بين الشرط وجوابه في عجز البيت فحسب ، بل في البنية البيانيَّة أيضا القائمة على التشبيه الضمنيِّ .

وفيما سوى ذلك ، فقد تجد أبا فراس مقتفياً بعضا من بنى التراكيب المتنبويَّة ، ومن ذلك قوله : (من الوافر)

صدودٌ ما يبيدُ ولا يحولُ ووصلٌ مثلُ ما يهبُ البخيلُ (٤)

وكان أبو الطيب قد قال في مديح المُغيث بن عليّ بن بشر العجليِّ : (من الوافر)

فؤادٌ ما تسلّيهِ المُدامُ وعمرٌ مثلُ ما تهبُ اللئامُ (٥)

واعتمدت بنية التركيب في المطلعين على الحذف : (صدودي صدود) ، (ووصلي وصل) عند أبي فراس ، يقابلها : (فؤادي فؤاد) و (عمري عمر) عند أبي الطيب ، فضلا عن تماثل بنية الشطر الثاني ، صياغة ومعنى وإيقاعا .

ومن أمثلة اقتفاء بنية التركيب المتنبويِّ ، قول أبي فراس في روميَّة له : (من الطويل)

وأعظمُ أعداءِ الرجالِ ثقاتهَا وأهونُ مَنْ عاديتَهُ مَنْ تحاربُ (٦)

وكان أبو الطيب قد قال من قصيدة سيفيَّة سنة ٣٤٣ هـ : (من الطويل)

وأتعبُ مَنْ ناداكَ مَنْ لا تجيبُهُ وأغيظُ مَنْ عاداكَ مَنْ لا تشاكِلُ (٧)

ولم يقتصر الاحتذاء ، هنا على استعمال اسم التفضيل في بداية كلِّ شطر ، وإنْ كان هذا وحده يعدُّ انسياقا وراء مظهر أسلوبيٍّ عُرف به أبو الطيب ، وهو ميله إلى اسم التفضيل ، ولكنَّ الاحتذاء امتدَّ إلى صياغة الجملة الشعريَّة في الشطر الثاني ، أو قل في الطريقة التي أُضيف فيها اسم التفضيل ، وفي تكرار الاسم الموصول (مَنْ) .

وكتب أبو فراس إلى سيف الدولة يُعزِّيه عن أخته ، وذلك في سنة ٣٥٣ هـ ، وهو أسير بالقسطنطينية : (من البسيط)

إنّي أُجلُّكَ أنْ تكْفَى بتعزيةٍ عنْ خيرِ مُفْتقَدٍ يا خيرَ مُفْتقِدِ (٨)

ويُلاحظ أنَّ بنية التركيب في الشطر الأوَّل تأتي محتذية لبنية التركيب في الشطر الأوَّل من أبي الطيب في رثاء خولة سنة ٣٥٢ هـ : (من البسيط)

أُجِلُّ قدْرَكِ أنْ تسْمَيْ مؤبَّنَةً   ومَنْ يصفْكِ فقدْ سمّاكِ للعرَبِ (٩)

لكنَّ أبا فراس حوَّل لغة الخطاب الشعريِّ من خولة إلى سيف الدولة ، وأمَّا بنية التركيب في الشطر الثاني من بيت أبي فراس ، فقد نظر فيها إلى الشطر الثاني من بيت أبي الطيب في إحدى سيفيَّاته : (من البسيط)

ناديتُ مجدَكَ في شعري وقدْ صدَرَا   يا غيرَ مُنْتحَلٍ في غيرِ مُنْتحَلِ (١٠)

وهذا لا يعني بالضرورة أنَّ أبا فراس وضع قصيدتي أبي الطيب أمامه ، ثمَّ أخذ يختار من هذه ومن تلك ، فلعلَّ في الوزن الذي اختاره باعثا على انثيال التراكيب الشعريَّة المتنبويَّة منطلقة من خزينه المحفوظ من شعر أبي الطيب ، أو من البئر العميقة للذاكرة اللاشعوريَّة التي سمَّاها هنري جيمس (١١) .

ابن هانئ :

وابن هانئ الذي أراد أو أُريد له أن يكون متنبي المغرب ، اتَّخذ من بعض بنى تراكيب أبي الطيب متَّكأً ليجاريه فيما يقول ، ولنسمعه يقول : (من الطويل)

فلمْ أدْرِ إذْ سلَّمْتُ كيفَ أُشيِّعُ   ولمْ أدْرِ إذْ شيَّعْتُ كيفَ أُودِّعُ (١٢)

وكان أبو الطيب قد قال في صباه يمدح عليَّ بن أحمد الطائيِّ : (من الطويل)

حشاشةُ نفسٍ ودَّعْتُ يومَ ودَّعُوا   فلمْ أدْرِ أيَّ الظاعنينَ أُشيِّـعُ (١٣)

فقد اعتمدت بنية التركيب في الشطر الثاني من بيت أبي الطيب ، والشطر الأوَّل من بيت ابن هانئ على الاستفهام الذي جاء على طريقة تجاهل العارف ، فضلا عن تماثل البنية صياغة ومعنى وإيقاعا .

وقد يصل هذا الاقتفاء لبنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ إلى الحدِّ الذي يقول فيه ابن هانئ : (من الطويل)

أفي كلِّ عصرٍ قلتُ فيهِ قصيدةً   عليَّ لأهلِ الجهلِ لوْمٌ وتثريبُ (١٤)

وليس هذا البيت صدى لبيت واحد من أبيات أبي الطيب كما ذهب إلى ذلك د . منير ناجي (١٥) ، ولعلَّ ابن هانئ صدر في شطره الأوَّل عن بيت أبي الطيب :

(من الطويل)

أفي كلِّ يومٍ تحتَ ضبني شُوَيْعِرٌ   ضعيفٌ يُقاوِيني قصيرٌ يـطاولُ (١٦)

فبنية التركيب في الشطر الأوَّل متماثلة في اعتمادها على الاستفهام التعجُّبيِّ ، ولكنَّها في الشطر الثاني من بيت ابن هانئ كانت تصدر عن بنية التركيب في الشطر الأوَّل من بيت أبي الطيب : (من الطويل)

عليَّ لأهلِ الجوْرِ كلُّ طِمِرَّةٍ   عليهَا غلامٌ ملْءُ حَيْزومِهِ غِمْرُ (١٧)

إنَّ ابن هانئ كان مستسلما لخزينه المحفوظ من شعر أبي الطيب ، أكثر ممَّا كان يعبِّر عن تجربة ذاتيَّة وهنا تصحُّ ملاحظة د . منير ناجي : " وهذا يجعلني أميل إلى الاعتقاد بأنَّ ابن هانئ قد قرأ بعض قصائد المتنبي قبل أن يطَّلع على ديوانه بكامله ، فتأثر ببعض مواقف المتنبي من خصومه ، فاستعار هذه المواقف لنفسه " (١٨) ، وتأثر بها إلى هذا الحدِّ الذي بدا فيه مقلّدا ومستسلما لأشعار أبي الطيب .

السريُّ الرفاءّ :

وأبدى السريُّ الرفَّاء اهتماما ملحوظا بالبنى التركيبيَّة في شعر أبي الطيب فحاول احتذاءها، والنسج عليها ، كقوله : (من الطويل) :

مِنَ الحزمِ أنْ تلقَى الهوَى وَهْوَ مُقْبِلُ   وكيفَ ترَى عذْلَ الزمانِ فتعْدِلُ (١٩)

وكان أبو الطيب قد قال من قصيدة مبكِّرة : (من الطويل)

مِنَ الحِلمِ أنْ تستعملَ الجهلَ دونَهُ   إذَا اتَّسعتْ في الحِلمِ طُرْقُ المظالمِ (٢٠)

ومن البيّن أنَّ بنية التركيب في الشطر الأوَّل متماثلة ، واعتمدت على هذا التقديم والتأخير والتماثل في الصياغة والإيقاع . ومن أمثلة هذا الاحتذاء قول السريِّ :
(من البسيط)

مظلومةُ الوجهِ إنْ شبَّهْتَ طلعتَها   صُبْحاً يُسالمُ في إشراقِهِ الظُلَمَا (٢١)

وكان أبو الطيب قد قال في قصيدة مبكّرة : (من البسيط)

مظلومةُ القدِّ في تشبيهِهِ غُصُناً   مظلومةُ الرِّيقِ في تشبيههِ ضَرَبَا (٢٢)

ولا يعود تماثل البنية إلى توارد كلمة (مظلومة) عند الشاعرين بل في طريقة صياغة الجملة ، ذلك أنَّ بنية التركيب قد قامت على الحذف (هي مظلومة) ، فضلا عن الإضافة (مظلومة الوجه) عند السريِّ ، يقابلها (مظلومة القدِّ) و (مظلومة الريق) عند أبي الطيب .

الشريف الرضيّ :

وكان الشريف الرضيُّ ينظر إلى بنية التركيب الشعريِّ في شعر أبي الطيب بعين الإجلال ، وعدَّ احتذاءها في مراحل تجربته الشعريَّة الأولى أمراً لا مَعْديَّ منه ، وقد بدا للرضيِّ أنْ يستثمر البنية الحكميَّة أسلوبا مكثَّفا في التعبير عن تجربته الشعريَّة ، ففي لاميَّته التي مدح بها شرف الدولة تجد بعض الأبيات التي تكثّف التجربة ، وتفصِح عن المحنة التي عاشها والده في سجن القلعة ، وذلك حين يخاطب ممدوحه بقوله : (من البسيط)

كفاهُ منظرُهُ إيضاحَ مخبرِهِ   في حُمرةِ الخدِّ ما يُغني عن الخجَلِ (٢٣)

ففي الشطر الثاني نلمس هذا التكثيف في التعبير بانتهاج الأسلوب الحكميِّ ، ولو تفحَّصنا بنية التركيب الشعريِّ لما وجدناها تختلف عن بنية التركيب في الشطر الثاني من بيت أبي الطيب : (من البسيط)

خُذْ ما تراهُ ودعْ شيئاً سمعْتَ بهِ   في طلعةِ البدرِ ما يُغنيكَ عنْ زُحَلِ (٢٤)

إنَّ بنية التركيب الشعريِّ في العجزين عمادها هذا التقديم الذي لولاه لم يتحقَّق الأثر المنشود ، فضلا عن تماثل الصياغة والإيقاع .

ويبقى الشريف متعلّقا ببنية التركيب المتنبويِّ ، فإذا قال أبو الطيب :
(من الطويل)

أُغالبُ فيكَ الشوقَ والشوقُ أغلبُ   وأعجبُ مِنْ ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ (٢٥)

قال الشريف محتذيا : (من الطويل)

أُساكتُ بعضَ الناسِ والقولُ نافعٌ   وأغمدُ عن أشياءَ والضربُ أنجبُ (٢٦)

إنَّ بنية التركيب متماثلة في البيتين في اعتمادها في الشطر الأوَّل على فعل المطاوعة (أساكت) عند الشريف ، و(أُغالب) عند أبي الطيب ، والجملة الاسميَّة الواقعة حالا التي تعاقبت في الشطرين ، وأخيرا في انتهاء البيتين باسم التفضيل (أنجب) عند الشريف ، و (أعجب) عند أبي الطيب ، فضلا عن البنية البديعيَّة التي قوامها التضادُّ : (أساكت والقول) و (أغمد والضرب) عند الشريف ، يقابلها عند أبي الطيب : (الهجر والوصل) . ويقول الشريف الرضيُّ في قصيدة رثاء : (من الكامل)

خبرٌ تمــخَّضَ بالأجنَّةِ ذكرُهُ   قــبلَ اليقــينِ وأسلــفَ البَلْبالا
حتَّى إذا جلَّى الظنونَ يقينُهُ   صدعَ القلوبَ وأسقطَ الأحْمالا (٢٧)

وكان أبو الطيب قد قال في رثاء خولة : (من البسيط)

طوَى الجزيرةَ حتَّى جاءني خبرٌ   فزعْتُ فيهِ بآمالِي إلى الكَذِبِ
حتَّى إذا لمْ يدَعْ لِي صدقُهُ أملاً   شرقتُ بالدمعِ حتَّى كادَ يشرَقُ بي (٢٨)

وتماثل بنية التركيب في البيتين : (خبر تمخَّض .. حتَّى إذا جلَّى) عند الشريف ، و (طوى .. خبر .. حتَّى إذا لم يدعْ) عند أبي الطيب حمل د . عبد الله المجذوب على تسمية

هذا الاحتذاء بالإغارة الجريئة (٢٩) ، مستعملا مصطلحا سلفيّاً عفّى عليه الزمن ، وأثبتت الدراسات الحديثة عدم جدواه (٣٠) .

لكنَّ الرضيَّ لم يكتفِ بترسُّم خطى أبي الطيب في بناه التركيبيَّة ، بل وجدناه أحيانا يخضع إلى سطوة تلك البنى ، فلم يكتفِ باحتذائها والنسج عليها ، وإنَّما تجاوز ذلك إلى تقليد أبي الطيب في لازمة مميّزة في أسلوبه ، ولنستمع إليه يقول : (من الوافر)

إلى كَمْ ذا التردُّدُ في الأماني   وكَمْ يُلوي بناظريَ السرابُ (٣١)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الوافر)

إلى كَمْ ذا التخلُّفُ والتواني   وكَمْ هذا التَّمادي في التَّمادي (٣٢)

فأنتَ ترى أنَّ الرضيَّ لم يكتفِ باحتذاء بنية التركيب القائمة على تكرار الاستفهام ، بل قلّد أبا الطيب في لازمة من لوازمه الأسلوبيَّة التي أثارت انتباه النقَّاد ، وهي إكثاره من استعمال اسم الإشارة (ذا) .

وقد يبلغ احتذاء الشريف ذروته ، حين يخضع كلّيّاً لبنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ ، فلم يعد بإمكانه التخلُّص من إسارها . يقول الشريف الرضيُّ :
(من الطويل)

تغرَّبَ لا مُستحْقباً غيرَ قُوتِهِ   ولا قائلاً إلاّ لمَا يهَبُ المجْدُ (٣٣)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الطويل)

تغرَّبَ لا مُستعْظماً غيرَ نفسِهِ   ولا قابلاً إلاّ لخالقِهِ حُكْمَا (٣٤)

فأنتَ تقرأ تقليدا باهتا لبيت أبي الطيب ، ولم تنفع محاولة الشريف استبدال بعض الكلمات .

أبو العلاءالمعرِّيّ :

ونحا المعرِّيُّ أحيانا منحى أبي الطيب في إجمال المعنى ولا سيَّما في بناه الحكميَّة ، التي من سماتها الاختزال واللمح ، من ذلك قوله : (من البسيط)

لوِ اخْتصرْتمْ مِنَ الإحسانِ زُرْتكُمُ   والعذْبُ يُهْجَرُ للإفراطِ في الخَصَرِ (٣٥)

وكان أبو الطيب قد قال : (من المنسرح)

غيرَ اخْتيارٍ قبلْتُ برَّكَ لي   والجوعُ يُرْضِي الأُسودَ بالجِيَفِ (٣٦)

ولا يعود تشابه بنية التركيب في الشطر الثاني في البيتين إلى تصدُّرهما بجملة اسميَّة فحسب بل إلى قيامها على بنية بيانيَّة قوامها هذا التشبيه الضمنيُّ .

ولا تخلو بنية التركيب الشعريِّ عند المعرِّيِّ أحيانا من احتذاء لبعض البنى المتنبويَّة ، يقول المعرِّيُّ : (من الوافر)

ولمْ تلفظْكَ حضرتهُ لِزهدٍ   ولكنْ ضاقَ عنْ أسدٍ وجَارُ (٣٧)

فالشطر الثاني استدراك جارى فيه قول أبي الطيب : (من الوافر)

فلوْ كنتَ امْرَءاً يُهجَى هجوْنا   ولكنْ ضاقَ فِتْرٌ عنْ مَسيرِ (٣٨)

ولكنَّ أبا العلاء نقل بنية التركيب من الهجاء إلى المديح .

ومن أمثلة هذا الاحتذاء الذي تعدَّى الصياغة إلى المعنى ، قول المعرِّيِّ :
(من الطويل)

فلا قولَ إلاّ الضربُ والطعنُ عندَنا   ولا رُسْلَ إلاّ ذابلٌ وحُسامُ (٣٩)

فهو نسج على منوال أبي الطيب في قوله : (من الطويل)

ولا كُتْبَ إلاّ المَشْرفيَّةُ عندَهُ   ولا رُسْلَ إلاّ الخميسُ العرَمْرَمُ
(٤٠)

ابن زيدون :

وهناك أكثر من موضع في ديوان ابن زيدون يؤكّد استثماره للبنية الحكميَّة بوصفها أسلوبا مُكثّفا في التعبير عن التجربة الشعريَّة ، يقول ابن زيدون في مديح أبي الوليد محمَّد بن جهور : (من البسيط)

ظنَّ العدَا إذْ أغبَّتْ أنَّها انقطعَتْ   هيهاتَ ليسَ لمدِّ البحرِ مُنْقطعُ (٤١)

وكان أبو الطيب قد قال في مديح أبي الفضل أحمد بن عبد الله بن الحسين الأنطاكيِّ : (من الكامل)

لِيزدْ بنُو الحسنِ الشرافِ تواضُعاً   هيهاتَ تكتَمُ في الظلامِ مشاعلُ (٤٢)

ولا يعود تماثل بنية التركيب في الشطر الثاني إلى تصدُّره باسم الفعل (هيهات) فحسب بل إلى هذا التقديم (للجارِّ والمجرور) الذي لولاه لم تتحقَّق الشعريَّة ، فضلا عن أنَّ بنية التركيب قد اعتمدت بنية بيانيَّة عمادها التشبيه الضمنيُّ .

وينساق ابن زيدون وراء بنية التركيب المتنبويِّ ، وينبِّهنا ابن بسَّام الشنتريني إلى أنَّ : " قوله : (من الكامل)

يا مَنْ تألفَ لـيلُهُ ونـهارُهُ   فالحُسْنُ بينهُما مُضيءٌ مُظْلمُ

مقتضب من قول أبي الطيب : (من الكامل)

الحزنُ يُقلقُ والتجلُّدُ يرْدَعُ   والدمعُ بينهُما عـصِيٌّ طـيِّعُ " (٤٣)

ولعلَّ ابن بسام أراد بذلك تماثل بنية التركيب في الشطر الثاني ، صياغة وإيقاعا ، فضلا عن أنَّ هذه البنية قد أقامها الشاعران على التضادِّ : (مضيء ، مظلم) عند ابن زيدون ، و (عصيٌّ ، طيِّع) عند أبي الطيب .

ومن أمثلة هذا الاحتذاء في شعر ابن زيدون ، قوله : (من الطويل)

وما وَلَعِي بالراحِ إلاّ توهُّمُ   لِظَلْمٍ بهِ كالراحِ لوْ يُترشَّفُ (٤٤)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الطويل)

وما شَرَقِي بالماءِ إلاّ تذكُّراً   لماءٍ بهِ أهلُ الحبيبِ نزولُ (٤٥)

فالبيتان من بنية تركيبيَّة واحدة هي بنية القصر بالجمع بين النفي والاستثناء ، إلاّ أنَّ ابن زيدون جعل الشَرَق ولعاً ، والماء ظَلْماً (كالراح) ، ولعلَّ هذا التحوير جعل ابن بسَّام يرى في بيت ابن زيدون قلبا لبيت أبي الطيب (٤٦) ، وبالرغم من ذلك فإنَّ ابن زيدون لم يتمكَّن من التخلُّص من إسار بنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ .

والانسياق وراء بنية التركيب المتنبويِّ قد يُوقع ابن زيدون في ضرب من التقليد الباهت ، واسمعه يقول متغزِّلا في إحدى مقطوعاته : (من البسيط)

لوِ استطعْتُ إذا ما كنتِ غائبةً   غضضْتُ طرفِي فلمْ أنظرْ إلى أحدِ (٤٧)

واسمع لأبي الطيب مديحه في عضد الدولة : (من الوافر)

فلوْ أنِّي استَطعْتُ خفضْتُ طرفِي   فـلمْ أبصِـرْ بـهِ حـتَّـى أراكـا (٤٨)

ولم تنفع محاولة ابن زيدون استبدال بعض الكلمات بمرادفاتها .

الأبيورديّ :

وكان الأبيورديُّ يحاول أن يصنع من نفسه متنبيّاً آخر ، وتطلّع إلى هالة بنى تراكيب أبي الطيب ، وبدا له أن يستثمر البنية الحكميَّة أسلوبا مكثَّفا في التعبير عن تجربته الشعريَّة ، ولكنَّه ظلَّ يدور حول تلك البنى ، ولم يستطع الفكاك منها ، يقول الأبيورديُّ : (من الطويل)

أرَى البعدَ عنْ هذا الأنامِ فضيلةً   وأغبطُ خلقٍ في الزمانِ وحيدُ (٤٩)

فيصدر في شطره الثاني عن بنية التركيب الشعريِّ في بيت أبي الطيب المشهور : (من الطويل)

أعزُّ مكانٍ في الدُّنَى سرجُ سابحٍ   وخيرُ جليسٍ في الزمانِ كتابُ (٥٠)

والبيتان يعبِّران عن محنة الشاعرين : محنة أبي الطيب حين وجد نفسه سجينا بلا سجن ، بعد أن اكتشف زيف كافور ، وبلغت محنته ذروتها ، فلم يجد غير الكتاب ملاذا ، فالبيت يُجمل تجربة متكاملة . ومحنة الأبيورديِّ حين اكتشف زيف الناس ، وهو يرى أحلامه تتبدَّد في دولة يحكمها أجداده الأمويُّون ، فآثر الوحدة على الصحبة . ولعلَّ من البيِّن أنَّ بنية التركيب الشعريِّ في الشطر الثاني من البيتين متماثلة صياغة وإيقاعا .

ومن أمثلة الاحتذاء على بنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ ، قول الأبيورديِّ :

(من الكامل)

خُدَعُ المُنَى وخواطرُ الأوهامِ   أضغاثُ كاذبةٍ مِنَ الأحلامِ (٥١)

فقد جارى في شطره الأوَّل بنية التركيب في قول أبي الطيب : (من الكامل)

ذِكَــرُ الصِّــبَى ومراتــعُ الآرامِ   جلبَتْ حِمامِي قبلَ وقتِ حِمامِي (٥٢)

فبنية التركيب الشعريِّ متماثلة في اعتمادها على العطف بعد الإضافة : (خُدع المنى) عند الأبيورديِّ ، يقابلها (ذِكر الصبا) عند أبي الطيب ، و (خواطر الأوهام) عند الأبيورديِّ يقابلها (مراتع الآرام) عند أبي الطيب ، ومن البيِّن أنَّ التماثل شمل الصياغة والإيقاع .

وقد يرافق احتذاء بنية التركيب الشعريِّ احتذاء آخر في البنية البديعيَّة أيضا ، ومن ذلك قول الأبيورديِّ : (من الطويل)

ومِنْ نكدِ الأيَّامِ أنْ يبلغَ المُنَى   أخُو اللؤمِ فيهَا والكريمُ يخيبُ (٥٣)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الطويل)

ومِنْ نكدِ الدُّنيا على الحُرِّ أنْ يرَى   عدوّاً لهُ ما مِنْ صداقتِهِ بُدُّ (٥٤)

وليس من الصعب أن نكتشف احتذاء الأبيورديِّ لبنية التركيب المتنبويِّ التي اعتمدت على هذا التقديم (للجارِّ والمجرور) في الشطر الأوَّل ، كما أنَّ بنية البيت اعتمدت على بنية بديعيَّة قوامها التضادُّ : (عدوّاً .. صداقته) عند أبي الطيب ، و (يبلغ .. يخيب) و (أخو اللؤم .. الكريم) عند الأبيورديِّ .

ولكنَّ الأبيورديَّ قد يُمعن في الاحتذاء فيأتي بتقليد باهت لبنية التركيب الشعريِّ ، ففي قوله : (من السريع)

سأطــلبُ العــزَّ ولــوْ رفــرفتْ   على حواشيهِ عوالِي الرماحْ (٥٥)

احتذاء لقول أبي الطيب (من الخفيف)

فاطْلبِ العزَّ في لَظَىً ودَعِ الذلَّ   م ولوْ كانَ في جنانِ الخلودِ (٥٦)

واعتمدت بنية التركيب على جملة فعليَّة ، وهي وإنْ جاءت في صورة الأمر عند أبي الطيب ، فقد عبَّرت عن حوار داخليٍّ مع النفس ، لكنَّ الأبيورديَّ نقلها إلى صورة المضارع ، فلم يجرِّد من نفسه إنسانا يخاطبه ، وبذلك خفتت حرارة الإحساس ، وقد أعقبت هذه الجملة الفعليَّة جملة شرطية ، أقامها أبو الطيب على التضادِّ : (العزَّ في لظىً) و (الذلَّ في جنان الخلود) وهو ما لم نجده في بيت الأبيورديِّ .

الطغرائيّ :

ومن يتصفَّح ديوان الطغرائيِّ يجد صاحبه مفتونا ببنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ وقد بدا له أن يستثمر البنية الحكميَّة أسلوبا مُكثَّفا في التعبير عن تجربته الشعريَّة ، ففي لاميَّته الشهيرة ، تجد بعض الالتماعات الشعريَّة المكثَّفة التي تشير ولا تصرِّح ، وتلمِح ولا تشرح ، فيتحدَّث عن غربته ، وعدم تحقُّق أمانيه ، ثم يُجمل ذلك في أبيات منها قوله : (من البسيط)

فاصْبرْ لهَا غيرَ مُحْتالٍ ولا ضجِرٍ   في حادثِ الدهرِ ما يُغنِي عنِ الحِيَلِ (٥٧)

وتذكِّرنا بنية الشطر الثاني بنظيرها عند أبي الطيب : (من البسيط)

خُذْ ما تراهُ ودعْ شيئاً سمعْتَ بهِ   في طلعةِ البدرِ ما يُغْنيكَ مِنْ زُحَلِ (٥٨)

ويمكن بسهولة أن تلمس هذا الإجمال بانتهاج البنية الحكميَّة في الشطر الثاني عند الشاعرين التي اعتمدت على هذا التقديم (للجارِّ والمجرور) ، فضلا عن تماثل البنية صياغة وإيقاعا .

وفي لاميَّته يُحسن الطغرائيُّ الاحتذاء ، فيضاهي المثال ، وربَّما تفوَّق عليه : (من البسيط)

ما كنتُ أوثِرُ أنْ يمتدَّ بي زمنِي   حتَّى أرَى دولة الأوغادِ والسِّفَلِ (٥٩)

وكان أبو الطيب قد قال في هجاء كافور : (من البسيط)

ما كنتُ أحسبُنِي أبقَى إلَى زمنٍ يُسيءُ بي فيهِ عبدٌ وَهْوَ محمودُ (٦٠)

ولكنَّ الإصرار على الاحتذاء قد يُوقع الشاعر في ضرب ممَّا سمَّاه القدماء بالالتقاط والتلفيق (٦١) ، فيقول : (من الطويل)

علَى ذا مضَى حُكْمِ الزمانِ لأهلِهِ فـوادحُ مقـرونٌ بهِـنَّ فوائـدُ (٦٢)

فيستعمل في الشطر الأوَّل بنية التركيب الشعريِّ في الشطر الأوَّل من قول أبي الطيب : (من الطويل)

علَى ذا مضَى الناسُ : اجْتماعٌ وفُرْقة ومَيْـتٌ ومـولودٌ وقالٍ ووامقُ (٦٣)

ويستعمل في الشطر الثاني ، بنية التركيب الشعريِّ في قول أبي الطيب :
(من الطويل)

بذا قضَتِ الأيَّامُ ما بينَ أهلِها مصائبُ قومٍ عندَ قومٍ فوائدُ (٦٤)

ولا يعني ذلك أنَّ الشاعر نظر إلى قصيدتي أبي الطيب واختار منهما ما أراد ، فجمع وركَّب بيتا من بيتين ، ولكنَّ كثرة محفوظ الشاعر من شعر أبي الطيب ، وعدم قدرته على التخلُّص من إسار هذا الخزين المحفوظ ، أو قل عدم تمكُّنه من إحداث اختراق في هذا الخزين المحفوظ ، كلُّ تلك الاحتمالات لها دخل بذلك .

ابن خفاجة :

ولم يشأ ابن خفاجة إلاّ أن يُبدي اهتماما ببنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ ، من ذلك قوله : (من الكامل)

زحمَتْ مناكبُهُ الأعادِي زحمةً بسطتهُمُ فوقَ البطاحِ بطاحًا (٦٥)

وكان أبو الطيب قد قال مخاطبا سيف الدولة في معركة ثغر الحدث :
(من الطويل)

نثرْتَهُـمُ فـوقَ الأُحَيْـدبِ نثرةً كمَا نُثِرتْ فوقَ العروسِ الدراهمُ (٦٦)

ومن البيِّن أنَّ بنية التركيب في البيتين قد تماثلت في الجمع بين (الفعل ومصدره) : (زحمتْ .. زحمةً) عند ابن خفاجة ، يقابله (نثرْتَ .. نثرةً) عند أبي الطيب ، ثمَّ هذا التماثل في الصياغة : (بسطتهُمُ فوق البطاح)عند ابن خفاجة يقابله (نثرتهُمُ فوق الأُحَيْدب) ثمَّ (نُثِرتْ فوق العروس) عند أبي الطيب .

ولكنَّ ابن خفاجة قد يُمعن في هذا الاحتذاء حتَّى نجده يأتي بتقليد باهت لبنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ : " وحين يرتفع المتنبي بقوله : (من الطويل)

ضممْتَ جناحيهِمْ علَى القلبِ ضمَّةً تموتُ الخوافِي تحتَها والقوادمُ

ينْحطُّ ابن خفاجة بقوله : (من الطويل)

تضُمُّ جناحَ الجيشِ حوليْهِ ضمَّةً تكادُ بـــها أضلاعُهُ تـتقعْـقعُ "
(٦٧)

ولعلَّ مردَّ هذا الانحطاط هو هذه الصورة المُنتفخة التي ختم الشاعر بها بيته . وقد يبلغ لهاث ابن خفاجة وراء البنى التركيبيَّة المتنبويَّة ذروته ، وهو : " ينظم قصيدته : (من الطويل)

كفانِيَ شكوَى أنْ أرَى المجدَ شاكيَا وحسْبُ الرزايا أنْ ترانِيَ باكيَا

على نمط قصيدة المتنبي : (من الطويل)

كفَى بكَ داءً أنْ ترَى الموتَ شافيَا وحسْبُ المنايا أنْ يكُنَّ أمانيَا " (٦٨)

ولكنَّ هذه النمطيَّة التي تحدَّث عنها د . شوقي ضيف بلغت حدَّ الخضوع الكلِّي لبنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ ، فلم يعد بإمكان ابن خفاجة التخلُّص من إسارها ، وكانت نتيجة ذلك تسطيح الفكرة التي أودعها فيها صاحبها ، وإفراغها من محتواها الإنسانيِّ .

ابن التعاويذيّ :

واحتذى ابن التعاويذيِّ بعضا من بنى التراكيب الشعريَّة المتنبويَّة ، ومن ذلك قوله متغزِّلا في قصيدة مدح : (من السريع)

ومِنْ أعاجيبِ الهوَى أنَّـــــهُ　　　　يطلبُ قتلِي وَهْوَ مودودُ (٦٩)

فبنية التركيب في الشطر الثاني تماثل نظيرها في قول أبي الطيب في هجاء كافور : (من البسيط)

ما كنتُ أحسبُنِي أحيَا إلِى زمنٍ　　　　يُسيءُ بي فيهِ عبدٌ وَهْوَ محمودُ (٧٠)

ومن البيِّن أنَّ صياغة الشطر الثاني في كلا البيتين قد بُنيت على جملة فعليَّة أعقبتها جملة اسميَّة حاليَّة ، كما أنَّ البنية تضمَّنت بنية بديعيَّة قوامها التضادُّ : (يطلب قتلي وهو مردود) عند ابن التعاويذيِّ و (يُسيء بي .. وهو محمود) عند أبي الطيب . لكنَّ ابن التعاويذيِّ نقل التركيب من الهجاء إلى الغزل .

ويُمعن ابن التعاويذيِّ في احتذائه بنى التراكيب الشعريَّة المتنبويَّة ، فإذا قال أبو الطيب في مديح سيف الدولة : (من البسيط)

ما لِي أُكتِّمُ حبّاً قدْ برَى جسدِي　　　　وتدَّعِي حبَّ سيفِ الدولةِ الأممُ (٧١)

قال ابن التعاويذيِّ محتذيا : (من البسيط)

إلامَ أكتُمُ فـضلاً ليـسَ ينـكتِمُ　　　　وكمْ أذودُ القوافِي وَهْيَ تزدحمُ (٧٢)

فيستعمل بنية التركيب الشعريِّ القائمة على الاستفهام مع الفعل نفسه (أكتم) في الشطر الأوَّل .

ابن سناء الملك :

وتلقَّف ابن سناء الملك بعض بنى تراكيب أبي الطيب الشعريَّة ، وأمعن في ملاحقتها ، ولم يتوقَّف عن احتذائها ، والنسج على منوالها ، ومن ذلك قوله متغزِّلا :
(من البسيط)

مظلومةُ الفمِّ مِنْ خمْرٍ ومِنْ بَرَدِ　　　　مخلوقةُ الخلقِ مِنْ غدْرٍ ومِنْ مَلَلِ (٧٣)

وكان أبو الطيب قد قال : (من البسيط)

مظلومةُ القدِّ في تشبيههِ غُصُناً　　　　مظلومـةُ الرِّيقِ فـي تشـبيههِ ضَـرَبَا (٧٤)

ومن البيِّن أنَّ بنية التركيب في البيتين اعتمدت على الحذف (هي مظلومة) فضلا عن اعتمادها على بنية بيانيَّة قوامها التشبيه .

وقد وصل الاحتذاء على بنى التراكيب الشعريَّة المتنبويَّة عند ابن سناء الملك حدَّ الاستسلام لها ، وعدم إمكان التخلُّص من إسارها ، كقول ابن سناء الملك في مديح القاضي الفاضل : (من الخفيف)

ما الذي عندَهُ تشَادُ الدنايَا　　　　كالذي عندَهُ يُشادُ الدينُ (٧٥)

وكان أبو الطيب قد قال في مديح سيف الدولة : (من الخفيف)

ما الذي عندَهُ تدَارُ المنايَا　　　　كالذي عندَهُ تدَارُ الشَّمولُ(٧٦)

وقد يكون بعض هذا الاحتذاء ضربا من التلفيق ، من ذلك قوله : (من الطويل)

تقنَّعْتُ لكنْ بالحبيبِ المُعمَّمِ　　　　وفارقتُ لكنْ كلَّ عيشٍ مذمَّمِ (٧٧)

فإنَّ الشطر الأوَّل هو من بنية الشطر الثاني في بيت أبي الطيب : (من الطويل)

ولوْ أنَّ ما بي مِنْ حبيبٍ مُقنَّعٍ　　　　عذرْتُ ولكنْ مِنْ حبيبٍ مُعمَّمِ (٧٨)

وأمَّا الشطر الثاني من بيت ابن سناء الملك فهو من بنية التركيب في صدر بيت أبي الطيب : (من الطويل)

فراقٌ ومَنْ فارقتُ غيرَ مُذمَّمٍ　　　　وأمٌّ ومَنْ يمَّمْتُ خيرَ مُيمَّمِ (٧٩)

وهذا من آثار كثرة قراءة شعر أبي الطيب وحفظه ، وعدم القدرة على تجاوز هذا المحفوظ .

وقد يأتي الاحتذاء باهتا لا يُحرِّك شعورا ، ولننظر كيف أراد ابن سناء الملك النسج على منوال أبي الطيب فأخفق وأضلَّ الطريق ، يقول ابن سناء الملك :
(من الخفيف)

وألوفـاً لــــوْ فارقـــــثـهُ لأرْوَى جفنُهُ الأرضَ مِنْ سماءِ الدماءِ (٨٠)

وكان أبو الطيب قد قال في كافوريَّة له : (من الطويل)

خُلِقتُ ألوفاً لوْ رجعْتُ إلى الصِّبَى لفارقتُ شيبِي مُوجعَ القلبِ باكيَا (٨١)

فالبنية اعتمدت على الشرط : (لو فارقتْهُ لأروى) عند ابن سناء الملك ، و (لو رجعتُ .. لفارقتُ) عند أبي الطيب ، وليست المشكلة في أخذ معنى أبي الطيب ، كما ظنَّ مقدِّم الديوان د . محمَّد عبد الحقِّ (٨٢) ، وإنَّما هي مشكلة جفاف التجربة وعقمها وانحسار التعبير الذي جعل من الشاعر ألوفا : " لو فارقتْه الهموم لروَّى الأرض دماً من دموعه " (٨٣) ، فتأمَّل هذه الصورة المنتفخة !

ابن الفارض :

وحاول ابن الفارض أن يستثمر البنية الحكميَّة ــ وهو المتصوِّف ــ بوصفها أسلوبا مكثَّفا في التعبير عن تجربته الشعريَّة ، ففي لاميَّة له ، تجد بعض الومضات الحكميَّة المتنبويَّة الأصل ، يقول ابن الفارض : (من الطويل)

فمَنْ لمْ يمُتْ في حبِّهِ لمْ يعشْ بهِ ودونَ اجْتناءِ النَّحْلِ ما جنَتِ النَّحْلُ (٨٤)

" وفي التركيب مضاف محذوف أي دون اجتناء عسل النحل .. وقد نطق بذلك المتنبي ، حيث قال : (من الطويل)

تريدينَ لُقيانَ المعالِي رخيصةً ولا بدَّ دونَ الشهدِ مِنْ إبَرِ النَّحْلِ " (٨٥)

وقد يبدو ابن الفارض في بعض بناه التركيبيَّة محتذيا بنية التركيب الشعريِّ المتنبويِّ ، من ذلك قوله : (من البسيط)

ما حُلتُ عنهُمْ بسِلوانٍ ولا بَدَلٍ ليسَ التبدُّلُ والسِّلوانِ مِنْ شيمِي (٨٦)

وكان أبو الطيب قد قال : (من البسيط)

ليسَ التعلُّلُ بالآمالِ مِنْ أربَي ولا القناعةُ بالإقلالِ مِنْ شيمِي (٨٧)

وقد يصل الاحتذاء عند ابن الفارض حدَّ الاتّكاء على بنية التركيب التي ــ لولا الوزن لقلنا إنَّ الشاعر اقترب من تضمين عجز هذا البيت : (من الطويل)

بروحِيَ مَنْ أتلفَتْ روحِي بحبِّها فحانَ حِمامِي قبلَ يومِ حِمامِي (٨٨)

وكان أبو الطيب قد قال في أحد مطالعه : (من الكامل)

ذِكرُ الصِّبَـى ومـراتــعُ الآرامِ جلبَتْ حِمامِي قبلَ وقتِ حِمامِي (٨٩)

فلم ينفع استبدال كلمة أو كلمتين من العجز في التخلُّص من إسار التركيب المتنبويِّ .

البهاء زهير :

ويقود إعجاب البهاء زهير ببنى أبي الطيب التركيبيَّة إلى احتذائها ، من ذلك قوله :
(من الكامل)

ورأيت ألطفَ عاشقَين تشاكيَا وعجبْت ممَّنْ لا يحبُّ ويعشَقُ (٩٠)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الكامل)

وعذلتُ أهلَ العشقِ حتَّى ذقتُهُ فعجبتُ كيفَ يموتُ مَنْ لا يعشَقُ (٩١)

وقد تدلُّ بعض احتذاءات البهاء على تمكُّن وأصالة ، كقوله : (من الطويل)

وفي النفسِ حاجاتٌ إليكَ كثيرةٌ أرَى الشرحَ فيها والحديثُ يطولُ (٩٢)

وكان أبو الطيب قد قال في كافوريَّة له : (من الطويل)

وفي النفسِ حاجاتٌ وفيكَ فطانةٌ سكوتِي بيــانٌ عندَها وخطــابُ (٩٣)

ولم تكن طريق الاحتذاء مأمونة ، إذ سرعان ما تقوده إلى تقليد باهت لبنية التركيب في الشطر الثاني من قول البهاء زهير : (من الوافر)

أرَى الباكينَ فيكَ معِي كثيراً وليسَ كمَنْ بكَى مَنْ قدْ تباكَى (٩٤)

وكان أبو الطيب قد قال في عضُديَّة له : (من الوافر)
إذَا اشْتبهَتْ دموعٌ في خدودٍ تبيَّـنَ مَنْ بـكَى ممَّنْ تباكَى (٩٥)

هوامش المبحث الثاني

(١) ينظر : أبو فراس الحمداني ، الموقف والتشكيل الجمالي ، ٥٤٦ .
(٢) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢١٤/٢ .
(٣) العرف الطيب ، ٤٧٤ .
(٤) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٣٣٧/٣ ، وتنظر أمثلة من هذا الاحتذاء لبنية التركيب : ديوان أبي فراس الحمداني ، ٣٨٣/٣ (القافية الأراقم) وموازنته ببيت أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢١٩) و (القافية الأراقم) أيضا .
(٥) العرف الطيب ، ٩٦ .
(٦) ديوان أبي فراس الحمداني ٢٠/٢ ، وينظر : أبو فراس فارس بني حمدان وشاعرهم ، عمر فروخ ، ٥٩ .
(٧) العرف الطيب ، ٣٩٣ .
(٨) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٧٥ .
(٩) العرف الطيب ، ٤٦١ .
(١٠)م . ن ، ٣٥٣ .
(١١)مشكلة السرقات في النقد العربي ، د . محمد مصطفى هدارة ، ٢٥٢ ، وينظر : مصدره .
(١٢)ديوان ابن هانئ ، ٣٥٢ . ومن أمثلة هذا الاحتذاء قول ابن هانئ من القصيدة نفسها ، ينظر : الديوان ، ٣٦٠ ، (القافية مصقع) وموازنته ببيت أبي الطيب (العرف الطيب ، ٢١٩) و (القافية لعالم) .
(١٣)العرف الطيب ، ٢٤ .
(١٤)ديوان ابن هانئ ، ٢٧ .
(١٥)ينظر : ابن هانئ الأندلسي ، د . منير ناجي ، ٢٤٥ .
(١٦)العرف الطيب ، ٣٩٣ .
(١٧)م . ن ، ١٩٦ .
(١٨)ابن هانئ الأندلسي ، ٢٤٥ .
(١٩)ديوان السري الرفاء ، ٥٥٦/٢ .
(٢٠)العرف الطيب ، ٢١٩ .
(٢١)ديوان السري الرفاء ، ٦٣٧/٢ . ومن أمثلة هذا الاحتذاء ، ينظر : بيت السري الرفاء في ديوانه ، ٥٦٢/٢ ، (القافية الكلام) وموازنته ببيت أبي الطيب (العرف الطيب ، ٣٨١) و (القافية سارا) .
(٢٢)العرف الطيب ، ٩٢ .
(٢٣)ديوان الشريف الرضي ، ٦١٢/٢ .
(٢٤)العرف الطيب ، ٣٥١ .
(٢٥)م . ن ، ٥٠٢ .
(٢٦)ديوان الشريف الرضي ، ٧٩/١ .
(٢٧)م . ن ، ٦٧٠/٢ . ومن أمثلة هذا الاحتذاء ، بيت الشريف الرضي في ديوانه ، ٦١/١ ، (القافية الظنابيب) وموازنته ببيت أبي الطيب (العرف الطيب ، ٥٠٨) و (القافية البدن) .
(٢٨)العرف الطيب ، ٤٦١ .
(٢٩)ينظر : المرشد إلى أشعار العرب ، ٢٩٩/١ .
(٣٠)ينظر : مشكلة السرقات في النقد العربي ، الفصل الخامس ، ٢٤٣ ـ ٢٧٥ . ولم يتفق النقاد والبلاغيون القدماء على تحديد معنى الإغارة ، فهي عند ابن رشيق : أن يصنع الشاعر بيتا ويخترع معنى مليحا ، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا ، وأبعد صوتا ، فيُروى له دون قائله . ينظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ٢٨٤/٢ .
(٣١)ديوان الشريف الرضي ، ١٢٦/١ .
(٣٢)العرف الطيب ، ٨٠ .
(٣٣)ديوان الشريف الرضي ، ٣٣٥/١ . ونظيره بين الشريف في ديوانه ، ٣٨١/١ و (القافية الأطواد) وموازنته ببيت أبي الطيب (العرف الطيب ، ٦٦) و (القافية تغور) .
(٣٤)العرف الطيب ، ١٧٨ .
(٣٥)شرح التنوير ، ٤٥/١ . ومثله للمعري بيته في شرح التنوير ، ٥٩/١ ، و (القافية الشرر) .
(٣٦)العرف الطيب ، ٤٧ .

(٣٧)شرح التنوير ، ٢٥٣/١ .
(٣٨)العرف الطيب ، ١٧٠ .
(٣٩)شرح التنوير ، ١٨٨/١ .
(٤٠)العرف الطيب ، ٣٠٩ .
(٤١)ديوان ابن زيدون ، ٥٧ .
(٤٢)العرف الطيب ، ١٨٣ .
(٤٣)الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق ١ /م ١ /٣٢٢ . والبيت في ديوان ابن زيدون ، ١٨٥ ، وبيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٥٣١) والرواية فيه (والتجمّل يردع) .
(٤٤)ديوان ابن زيدون ، ١١١ .
(٤٥)العرف الطيب ، ٣٦٩ .
(٤٦)ينظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق ١ / م ١ /٣٢٤ .
(٤٧)ديوان ابن زيدون ، ١٨٥ .
(٤٨)العرف الطيب ، ٦٢٠ .
(٤٩)ديوان الأبيوردي ، ١٢٧ .
(٥٠)العرف الطيب ، ٥١٧ .
(٥١)ديوان الأبيوردي ، ٣١٨ .
(٥٢)العرف الطيب ، ٤٥٢ .
(٥٣)ديوان الأبيوردي ، ٣١ .
(٥٤)العرف الطيب ، ٢٠٥ .
(٥٥)ديوان الأبيوردي ، ٨٢ .
(٥٦)العرف الطيب ، ١٧ .
(٥٧)ديوان الطغرائي ، ٣٠٧ .
(٥٨)العرف الطيب ، ٣٥١ . وينظر هذا الكتاب ، ١٧٩ .
(٥٩)ديوان الطغرائي ، ٣٠٧ .
(٦٠)العرف الطيب ، ٥٥٠ .
(٦١)الالتقاط والتلفيق : أراد به القدماء نظم بيت من الشعر من أبيات شعرية ، قد رُكب بعضها من بعض ، ينظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ٢٨٩/٢ .
(٦٢)ديوان الطغرائي ، ١٣١ .
(٦٣)العرف الطيب ، ٧٠ .
(٦٤)م . ن ، ٣٣٠ .
(٦٥)ديوان ابن خفاجة ، ٢٥٢ . ومن أمثلة هذا الاحتذاء قول ابن خفاجة ، ينظر : ديوانه ، ٢٢٠ ، و (القافية رقاب) وموازنته ببيت أبي الطيب (العرف الطيب ، ٥١٨) و (القافية رقاب) أيضا .
(٦٦)التبيان في شرح ديوان المتنبي ، ٣٨٨/٣ . أما رواية اليازجي فهي (نثرتهم فوق الأحيدب كله) وهي رواية الواحدي . ومن أمثلة هذا الاحتذاء قول ابن خفاجة في ديوانه ، ٤٦ ، و (القافية الظُلم) وموازنته ببيت أبي الطيب ، (العرف الطيب ، ١٩٥) و (القافية البكر) .
(٦٧)ابن خفاجة الأندلسي ، عبد الرحمن جبير ، ٧٠ . وبيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٤٠٥) ، وبيت ابن خفاجة في الديوان ، ٨٨ .
(٦٨)الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٤٣٥ . وبيت ابن خفاجة في ديوانه ، ١٩٨ . وبيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٤٧١ .
(٦٩)ديوان ابن التعاويذي ، ١٠٨ .
(٧٠)العرف الطيب ، ٥٥٠ .
(٧١)م . ن ، ٣٤١ .
(٧٢)ديوان ابن التعاويذي ، ٣٩١ . ونظيره قول ابن التعاويذي في ديوانه ، ١٧ ، و (القافية شارب) وموازنته ببيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ١٠٠) ، و (القافية ابتسام) .
(٧٣)ديوان ابن سناء الملك ، ٥٨٣/٢ .
(٧٤)العرف الطيب ، ٩٢ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٧٩ .
(٧٥)ديوان ابن سناء الملك ، ٧٦٨/٢ . ومن أمثلة هذا الاحتذاء المكشوف قول ابن سناء الملك في ديوانه ، ١٣٦/١ ، و (القافية أدلجا) وموازنته ببيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٣٨٦) و (القافية عيّدا) ، وقوله ، ١٨١/١ ، و (القافية الصدي) وموازنته ببيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٣٢٧) ، و (القافية المعاهد) .
(٧٦)العرف الطيب ، ٤٦٠ .
(٧٧)ديوان ابن سناء الملك ، ٦٩٦/٢ .
(٧٨)العرف الطيب ، ٤٩٣ .
(٧٩)م . ن ، ٤٩٣ .
(٨٠)ديوان ابن سناء الملك ، ٢/١ .
(٨١)العرف الطيب ، ٤٧٣ .
(٨٢)ينظر : هامش مقدّم ومصحّح ديوان ابن سناء الملك ، د . محمد عبد الحق ، ٢/١ .
(٨٣)ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، د . عبد العزيز الأهواني ، ٥٥ .
(٨٤)ديوان ابن الفارض ، ١١٠/٢ .
(٨٥)م . ن ، ١١١/٢ . والنص لشارح الديوان الشيخ رشيد بن غالب . وبيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٥٦٠) .
(٨٦)ديوان ابن الفارض ، ٥٥/٢ .

(٨٧)العرف الطيب ، ٣١ .
(٨٨)ديوان ابن الفارض ، ١٥٢/٢ .
(٨٩)العرف الطيب ، ٤٥٢ .
(٩٠)ديوان البهاء زهير ، ١٧٥ .
(٩١)العرف الطيب ، ٢٣ .
(٩٢)ديوان البهاء زهير ، ٢٠٤ .
(٩٣)العرف الطيب ، ٥١٩ .
(٩٤)ديوان البهاء زهير ، ١٩٤ .
(٩٥)العرف الطيب ، ٦٢٣ .

المبحث الثالث

فاعليَّة المستوى الدلاليّ

وكما سحرت البنى الصوتيَّة والتركيبيَّة في شعر أبي الطيب عقول وقلوب المعاصرين له ومن جاءوا من بعده من شعراء على امتداد الزمن ، كان لا بدَّ أنْ يكون لأساليب الدلالة في شعره كيانها الفاعل فيهم أيضا ، إذ لا يُمكن فصل هذه عن تلك ، وتأتي في مقدّمة تلك الأساليب : فنونه البيانيَّة والبديعيَّة التي استثمرها في التعبير عن تجربته الشعريَّة .

أبو فراس الحمدانيّ :

وكان لأبي فراس الحمدانيِّ نصيب وافر من أثر تلك الأساليب أو الفنون البيانيَّة والبديعيَّة ، فمن تشبيهاته التخييليَّة التي سبقه إليها أبو الطيب ، قوله : (من الطويل)

كأنَّ الحِجَا والصَّوْنَ والعقلَ والتُّقى لدَيَّ لِربَّاتِ الخدور ضرائرُ (١)

فشبَّه هذه الخصال المعنويَّة التي تكفُّه عن الخلوة بالمرأة بالضرائر لها ، على طريقة التشبيه التخييليِّ ، تماما كما قال أبو الطيب من قصيدة في مديح أبي أيُّوب أحمد بن عمران : (من الكامل)

وترَى المروَّةَ والفتوَّةَ والأبُوَّ م ةَ فيَّ كلُّ مليحةٍ ضَرَّاتِها (٢)

ومن الاستعارات التي تراها عند أبي فراس بعد أن رأيناها في شعر أبي الطيب ، قول أبي فراس : (من الطويل)

رأى الثغرَ مثغوراً فسدَّ بسيفِهِ فمَ الدهرِ عنهُ وَهْوَ سَغْبانُ فاغِرُ (٣)

واستعارة الفم للدهر استعارة مكنيَّة تجسيميَّة ، كما يسمِّيها علماء البيان العرب ، وهي من الاستعارات التي وضع بعض شارحي الديوان نظائرها في جملة محاسن أبي الطيب (٤) ، وكان أبو الطيب قد قال في مدح المُغيث بن عليِّ بن بشر العجليِّ : (من الوافر)

لقدْ حسُنَتْ بكَ الأوقاتُ حتَّى كأنَّكَ في فمِ الزَّمنِ ابْتسامُ (٥)

ويدرك أبو فراس حركة المعنى في التضادِّ ، كما أدركها معاصره أبو الطيب ، من ذلك استواء الضدَّين ، وتوحُّدهما على نحو ما ، لا سيَّما حين يكون التعبير عن خلجات النفس الشاعرة ، وإذا كان أبو الطيب قد عبَّر عن ذلك في قوله سنة ٣٤١ هـ في قصيدة مدح بها سيف الدولة : (من البسيط)

أشكُو النوَى ولهمْ مِنْ عبرتِي عجبٌ كذاكَ كنتُ وما أشكُو سوَى الكِلَلِ (٦)

وقال في السنة نفسها من قصيدة يمدح بها سيف الدولة أيضا : (من الطويل)

وبينَ الرِّضا والسُخْطِ والقُرْبِ والنَّوَى مجالٌ لدمعِ المقلةِ المُترقرقِ (٧)

فإنَّ أبا فراس قد عبَّر عن هذا القلق ، وهو في الأسر ، إذ قال : (من الطويل)

وقدْ كنتُ أخشَى الهجرَ والشملُ جامعٌ وفي كلِّ يــومٍ لُقيــةٌ وخطابُ (٨)

وهكذا يتوحَّد القرب والبعد ، الهجر والوصل ، عند الشاعرين في التعبير عن القلق الإنسانيِّ ، وأنَّ كلَّ شيء في هذه الحياة زائل،وقد ينقلب إلى ضدِّه في أيَّة لحظة .

وأدرك أبو فراس كما أدرك أبو الطيب قبله الحركة الماثلة في الأضداد ، وتحوُّلاتها من السلب إلى الإيجاب ، وبالعكس ، بوصف هذا التحوُّل شكلا من أشكال صراع السلب والإيجاب ، من ذلك قوله : " في جارية مسبيَّة : (من الكامل)

وخريدةٍ كرُمَتْ عــلى آبائـِـها وعلى بوادرِ خيلِنا لمْ تكرَمِ

خُطبَتْ بحدِّ السيفِ حتَّى زُوِّجَتْ كرْهاً وكانَ صِداقُها للمُقْسِمِ

راحَتْ وصاحبُها لعُرسٍ حاضرٍ يُرضِي الإلهَ وأهلُها في مأتَمِ

ينظر معنى البيت الأوَّل والثالث إلى قول المتنبي : (من الطويل)

تُبكِّي عليْهنَّ البطاريقُ في الدُّجى وهُنَّ لدَيْنا مُلــقياتٌ كواسِدُ

بذا قضَتِ الأيَّامُ ما بينَ أهلِها مصائبُ قومٍ عندَ قومٍ فوائدُ " (٩)

إنَّ ما هو ضارٌّ بأهلها بسبب سبيها (مأتم) عند أبي فراس ، و (مصائب) عند أبي الطيب ، وهو قيمة سلبية ، قد تحوَّل نفعاً للآخرين (عُرْس) عند أبي فراس و (فوائد) عند أبي الطيب ، وهو قيمة ايجابيَّة ، وهكذا فقد بدا أبو فراس أحيانا : " يميل إلى مثل هذه الصور الجدليَّة عند تصوير آلام نفسه " (١٠) ، ولا سيَّما في قصائده الروميَّات .

ابن هانئ :

ولابن هانئ اهتماماته بفنون أبي الطيب البيانيَّة والبديعيَّة ، ومن ذلك اهتمامه بالتشبيهات التخييليَّة ، كقوله في قصيدة مدح : (من الكامل)

ولقدْ تكونُ لكَ الأسنَّةُ مضجعاً حتَّى كأنَّكَ مِنْ حِمامِكَ غافلُ (١١)

" وكأنِّي به قد أخذ المعنى من قول المتنبي في سيف الدولة : (من الطويل)

وقفْتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقِفٍ كأنَّكَ في جفنِ الرَّدَى وَهْوَ نائمُ " (١٢)

لكنَّ أبا الطيب جعل الموت غافلا (نائما) عن سيف الدولة ، أمَّا ابن هانئ فقد قلب الصورة ، وجعل ممدوحه غافلا عن الموت .

ولعلَّ من آثار المظاهر الفنّية الدلاليَّة لشعر أبي الطيب في شعر ابن هانئ تراكم الصورة وتزاحمها لتشكّل في النهاية صورة واحدة مُتراكبة ، ومن هذا القبيل ، قول ابن هانئ : (من الطويل)

كأنَّ رقيبَ النجمِ أجدلُ مرْقَبٍ   يُقلّبُ تحتَ الليلِ في ريشِهِ طَرْفَا
كأنَّ سُهـيْلاً في مطالِـــعِ أُفـقِـهِ   مفـارقُ إلفٍ لمْ يجدْ بـعدَهُ إلـْفَـا
كأنَّ ظلامَ الليلِ إذْ مالَ مَيْلَـــةً   صريـعُ مُـدامٍ باتَ يشربُـها صِـرْفَا
كأنَّ عمودَ الفجْرِ خاقانُ عسكرٍ   مِنَ التُّرْكِ نادَى بالنَّجاشيِّ فاسْتخْفَى (١٣)

وتمكن موازنة هذه الأبيات بأبيات لأبي الطيب (١٤) ، وستجد أنَّ تراكم الصور التشبيهيَّة قد خضع إلى الدلالة العامَّة للأبيات : من طول الليل ، ومراقبة النجوم ، وحيرة سُهيل ، التي تشكّل جميعها صورة واحدة مُتراكبة ، ومع ذلك فإنَّ د . عمر الدقَّاق يعلّل هذا المظهر الفنّي بنزعة جامحة لدى بعض شعراء الطبيعة إلى التلوين والتزيين في عباراتهم (١٥) ، مع أنَّ ابن هانئ لم يشتهر بوصفه شاعر طبيعة ، فضلا عن محاولته احتذاء أبيات أبي الطيب في صورته المُتراكبة .

ومن الصور الاستعاريَّة التي اقتبسها ابن هانئ من شعر أبي الطيب ، قوله : (من الكامل)

حتَّى إذا ارْتعصَ القنا وتلمَّظَتْ   حربٌ شروبٌ للنفوس أكولُ (١٦)

فهذا البيت يذكّرنا باستعارة أبي الطيب في قوله يمدح سيف الدولة : (من الطويل)

أغرَّكُمُ طولُ الجيوشِ وعرضُها   عليٌّ شروبٌ للجيوش أكولُ (١٧)

فالشاعران اشتركا في أداء هذه الصورة (١٨) ، ومع أنَّ أبا الطيب جعل ممدوحه شروبا أكولاً للجيوش على سبيل الاستعارة المكنيَّة ، فإنَّ ابن هانئ استعار ذلك للحرب .

ويحاول ابن هانئ التعبير عن جدليَّة الصراع بين السلب والإيجاب في قضيَّة شغلت الفكر الإنسانيَّ منذ نشأته ، ألا وهي قضيَّة الموت والحياة ، فيقول في رثاء غلام مقتديا بأبي الطيب : (من الرمل)

وهَبَ الدهرُ نفيساً فاستَرَدْ   ربَّما جادَ لئيـــمٌ فحَسَدْ (١٩)

وكان أبو الطيب قد قال في رثاء أخت سيف الدولة الصغرى سنة ٣٤٤ هـ : (من الخفيف)

أبداً تستردُّ ما تهبُ الدنْـــيَا فيا ليتَ جودَها كانَ بُخْلا (٢٠)

فيتمثّل التضادُّ بعمليَّة وَهْب واسترداد ، فالدنيا عند أبي الطيب (الدهر) عند ابن هانئ هي صاحبة الفعل في المنح والاسترداد ، وهما وجهان متعارضان لحقيقة واحدة ، هي الصراع الجدليّ بين السلب (الموت) والإيجاب (الحياة) ، ولكنْ أين تلك الصورة المُحزنة التي أجاد أبو الطيب في رسمها ، حين أطلق صرخته على شكل أمنية بائسة ، فتمنَّى أن تكون الدنيا بخيلة ، فلا تهب ، كي لا تقوم بفعل الاسترداد ، أقول أين حرارة الانفعال والإحساس هذا من ذلك البرود الذي انتهى إليه بيت ابن هانئ ؟

السريُّ الرقَّاء :

واستعار السريُّ الرقَّاء الكثير من تشبيهات أبي الطيب ، ووشَّى بها قصائده ، يقول الثعالبيُّ : " والسريُّ كثير الأخذ من أبي الطيب ، في مثل قوله : (من الوافر)

وخَرْقٍ طالَ فيهِ السيرُ حتَّى   حسبْناهُ يسيرُ معَ الركابِ

وهو مأخوذ من قول أبي الطيب : (من الطويل)

يخدْنَ بنَا في جَوْزِهِ وكأنَّنا   علَى كرةٍ أوْ أرضُهُ معَنا سَفْرُ " (٢١)

ويشكّك د . حبيب حسين الحسنيُّ محقّق ديوان السريِّ في هذا الاحتذاء ، فيقول : " وهذه النظرة لا يُمكن البتُّ فيها أو التسليم بها " (٢٢) ، منطلقاً من تعاصر الشاعرين ، مع أنَّ بيت أبي الطيب هو من قصيدة مُبكّرة قالها في مديح عليِّ بن أحمد بن عامر الأنطاكيِّ

وهو أحد ممدوحي الشاعر قبل قدومه على سيف الدولة في حلب سنة ٣٣٧ هـ ، فهي قصيدة يتقدَّم زمنها كثيرا على تأريخ قصيدة السريِّ التي حدَّد مُحقِّق الديوان نفسه تأريخها بين ٣٣٩ ــ ٣٤٨ هـ ، وبهذا تكون قصيدة أبي الطيب قبل قصيدة السريِّ زمنا .
ويُلاحق السريُّ تشبيهات أبي الطيب ، ويُعجب بتشبيه أبي الطيب شخوص البصر إلى الخَصْر الجميل ، ودورانه حوله ، بالنطاق ، يقول الثعالبيُّ : " وقال السريُّ من أبيات : (من الطويل)

أحاطَتْ عيونُ العاشقينَ بخصْرِهِ   فهُنَّ لهُ دونَ النّطاقِ نطاقُ

وهو أيضا من قول المتنبي : (من الوافر)

وخَصْرٌ تثْـبتُ الأحـداقُ فيــهِ   كأنَّ عليهِ مِنْ حَدَقٍ نِطاقا " (٢٣)

ومن التشبيهات الضمنيَّة التي اقتنصها السريُّ من شعر أبي الطيب ، قوله : (من الكامل)

ويَلَمُّ مِنْ شَعَثِ العُلا بشمائــلٍ   أحلى مِنَ اللّعَس المُمَنَّع واللّمَى
لا يخطُبَنَّ إليَّ حَلْيَ مدائحِي   أحدٌ فقدْ وجدَ السِّوارُ المِــعْصمَا (٢٤)

وكان أبو الطيب قد قال في المديح : (من الطويل)

وجَدْتُ عليّاً وَابْنَهُ خيرَ قومِــهِ   وهمْ خيرُ قومٍ واسْتوَى الحُرُّ والعبْدُ
وأصبحَ شعري منهُما في مكانِهِ   وفي عُنُقِ الحسناءِ يُسْتحسَنُ العِقْدُ (٢٥)

وعدَّ أسامة بن منقذ صاحب البديع أبا الطيب آخذاً عن السريِّ (٢٦) ، مع أنَّ بيت أبي الطيب من قصيدة قالها في مديح الحسين بن عليٍّ الهمدانيِّ ، وهي تمثل مرحلة مبكِّرة في حياة أبي الطيب الشعريَّة وقبل التحاقه بركب سيف الدولة الحمدانيِّ ، في حين أنَّ قصيدة السريِّ كان الشاعر قد نظمها في حلب بين سنوات ٣٣٩ ــ ٣٤٩ هـ كما نصَّ على ذلك مُحقِّق ديوانه (٢٧) .
ووهم الأستاذ يوسف أمين قصير حين ذكر أنَّ : " قول السريِّ : (من البسيط)

والغيثُ إنْ برقَتْ نحوي مخائلُهُ   راحَتْ تصوبُ على غيري صوائبُهُ

يشبه قول المتنبي : (من الكامل)

وأنَا الفداءُ لمَنْ مخيلــةُ برقِـهِ   حظّي وحظُّ سوايَ مِنْ أنوائِهِ " (٢٨)

مع أنَّ البيت هو أيضا للسريِّ الرفَّاء ، وهو ما نصَّ عليه الثعالبيُّ ، حيث ذكر أنَّ بيت السريِّ الأخير : " إنَّما ألمَّ فيه بقول أبي الطيب : (من البسيط)

ليتَ الغمامَ الذي عندِي صواعقُهُ   يُزيلهُنَّ إلى مَنْ عندَهُ الدِّيَمُ " (٢٩)

وواضح بعد ذلك أنَّ كلا الشاعرين شبَّه ممدوحه بالغمام ، وسخطه بالصواعق أو البرق ، وبرَّه بالدِّيم أو الغيث .
ويُلاحق السريُّ استعارات أبي الطيب ، فإذا قال أبو الطيب في مديح سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابيِّ المنبجيِّ : (من البسيط)

قَيْلٌ بــمنبجَ مثْواهُ ونائـلُــهُ   في الأفْقِ يسألُ عمَّنْ غيرَهُ سألا(٣٠)

" أخذ السريُّ هذا المعنى ، فقال : (من مجزوء الكامل)

بعثَ النَّدَى في الخافِقيْــ   ــن مُسائلاً عنْ كلِّ سائلْ " (٣١)

فجعل كلا الشاعرين عن طريق الاستعارة المكنيَّة التجسيميَّة عطايا الممدوح تطوف في الأرض ، تسأل عمَّن استعطى غيره .

الشريف الرضيّ :

وللشريف الرضيِّ نصيب وافر من الفنون البيانيَّة والبديعيَّة في شعر أبي الطيب ، وشَّى بها غُرر أشعاره ، فمن التشبيهات المتنبويَّة التي اعتمدت فكرتها على تفضيل الجزء على الكلِّ ، واحتذاها الشريف الرضيُّ ، قوله يمدح الطائع لله من قصيدة : (من الكامل)

كالغيثِ يخلفُهُ الربيعُ وبعضُهُمْ   كالنارِ يخلفُهُ الرمادُ المُظلِمُ (٣٢)

فهو توليد من تشبيه أبي الطيب في قوله : (من الطويل)

فإنْ يكُ سيّارُ بنُ مكرَمٍ انْقضَى فإنَّكَ ماءُ الوَرْدِ إنْ ذهبَ الوَرْدُ (٣٣)

يقول الثعالبيُّ : " وهذا معنى قد اخترعه المتنبي ، وكرَّره في تفضيل البعض على الكلِّ " (٣٤) ، فكما يخلف الوردَ ماؤه (خلاصته) وهو بعضه ، فالذي يخلف الغيث هو الربيع ، وهو من نتاجه .

وعلى هذا النهج يقول الشريف الرضيُّ : (من الوافر)

لغيري ضوءُ ناركُمُ وعندِي دواخنَها السواطعُ والأوارُ (٣٥)

" وقبل الشريف الرضيِّ ، قال أبو الطيب المتنبي معاتبا سيف الدولة : (من البسيط)

ليتَ الغمامَ الذي عندِي صواعقُهُ يُزيلُهُنَّ إلى مَنْ عندَهُ الدِّيَمُ " (٣٦)

فقد جعل الشريف ضوء النار بدلا من ديم الغمام ، وأحلَّ الدواخن والأوار محلَّ الصواعق .

ونبَّه د . إحسان عباس على أنَّ كلا الشاعرين شبَّه الملوك بالبهائم (٣٧) ، يقول الشريف الرضيُّ : (من الرجز)

أرَى ملوكاً كالبهامِ غفــلةً في مثلِ طيشِ النعَمِ الجوافلِ
أوْلَى مِنَ الدَّوْدِ إذا جرَّبْتَهُمْ برعْيِ ذِي الرياضِ والخمائلِ(٣٨)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الوافر)

أرانبُ غيرَ أنَّهُمُ ملوكٌ مُـفتَّحةٌ عـيونُهُمُ نـيامُ (٣٩)

لكنَّ أبا الطيب قلب التشبيه مبالغةً في مقتهم .

ويتابع الشريف الرضيُّ استعارات أبي الطيب ، فإذا قال الأخير : (من البسيط)

صحبْتُ في الفلواتِ الوحشَ مُنفرداً حتَّى تعجَّبَ منِّي القُورُ والأكَمُ (٤٠)

قال الرضيُّ : (من المتقارب)

ذعرْتُ الهـمومَ بخَـطَّارةٍ تسيلُ بهَا في قلوبِ الأكَامِ (٤١)

وجمال الاستعارة هنا في إضفاء صفات إنسانيَّة على الجبل ، وهو ما يُسمَّى بالتشخيص ، وإذا كان الجبل قد تعجَّب عند أبي الطيب ، فقد أصبح يملك قلبا عند الشريف ، ويقول د . محفوظ في حماسته الفائقة للشريف " : إنَّ أكام أبي الطيب تتعجَّب ، وهذا مجاز جميل ، باستعارة الشخصيَّة إلى الأكام .. أمَّا الشريف فقد منح أكامه شخصيَّة أكمل وأوسع ، فجعل لها قلوبا حيَّة ، لها علاقة بقلب الشريف ، ولها علاقة بهمومه المذعورة " (٤٢) .

وأدرك الشريف الرضيُّ حركة المعنى في التضادِّ ، فإذا قال أبو الطيب : (من الكامل)

فترَى الفضيلة لا تردُّ فضيلة الشمسَ تشرقُ والسحابَ كنَهْوَرَا (٤٣)

قال الشريف الرضيُّ : (من الرمل)

أمْطرُوا الجودَ مُضيئاً بشْرُهُمْ فرأيناهُمْ شمــوساً وغَمــامَا (٤٤)

يقول الواحديُّ : " ولم يوضِّح أحد هذا المعنى كما أوضحه الرضـيُّ الموسويُّ " (٤٥) ، فقد توحَّد الضدَّان عند الشاعرين في وصف الممدوح ، ومن البيِّن أنَّهما نظرا إلى وجهي المرآة مرَّة واحدة ، وإذا كان هناك من تعارض بين الشمس والسحاب في ظاهر الحياة ، فقد اتَّحدا في الممدوح بإشراق وجهه (الشمس) ، وتدفُّق العطاء من يديه (السحاب) .

وعلى هذا النهج في التوحُّد بين الأضداد ، يقول الشريف الرضيُّ : (من الطويل)

وكنتُ أظنُّ الشوقَ للبعدِ وحدَهُ ولمْ أدرِ أنَّ الشوقَ للبُعْدِ والقُرْبِ (٤٦)

وقبله كان أبو الطيب ينشد سيف الدولة : (من الطويل)

وبينَ الرِّضا والسُّخْطِ والقُرْبِ والنَّوَى مـجالٌ لدمــعِ المُقْـلةِ المُترقرق (٤٧)

وأكثر ما نجد هذا التوحُّد بين الأضداد ، حين يكون التعبير بوحا عاطفيّاً داخليّاً ، مبعثه هذا القلق المُدمِّر الذي يسكن نفسين طموحتين إلى المجد ، إنَّهما يحملان وجهي المرآة فيريان من خلالهما : الحاضر المعذَّب ، والغائب الذي ستأتي به الأيَّام .
وأدرك الرضيُّ حركة الأضداد في تحوِّلها من السلب إلى الإيجاب ، وبالعكس ، تماما كما أدرك ذلك أبو الطيب من قبله ، يقول الرضيُّ : (من الخفيف)

ربَّ بُؤْسٍ غدَا عليَّ بنعْمَا ___ ءَ وبُعْدٍ أفضَى إليَّ بقُرْبِ (٤٨)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الوافر)

وكمْ ذَنْبٍ مُولِّدُهُ دلالٌ ___ وكمْ بُعْدٍ مُوَلِّدُهُ اقترابُ (٤٩)

لكنَّ الشريف عكس حركة التضادِّ في تحوِّلها ، فجعلها تنتقل من السلب إلى الإيجاب : بؤس ـــــ نعماء ، وبُعد ـــــ قرب ، بينما الحركة عند أبي الطيب انتقلت من الإيجاب إلى السلب : دلال ـــــ ذنب ، واقتراب ـــــ بُعد ، وذلك حين يكون الدلال سببا في الجرأة ، فيتولَّد عنه الذنب ، أو حين يكون الاقتراب سببا في إفساد ذات البين ، فيكون سببا في البعد .

مهيار الديلميّ :

وتلميذ الشريف كأستاذه ينهل ما شاء له من الفنون البيانيَّة والبديعيَّة في شعر أبي الطيب ، فمن تلك الصور التشبيهيَّة التي تلقَّفها مهيار الديلميُّ ، قوله :
(من الوافر)

وعتبٌ طالَ والأيَّامُ صُـــمٌّ ___ كمَا يشكُو إلى الموجِ الغريقُ (٥٠)

" وهذا المعنى كقول أبي الطيب المتنبي : (من البسيط)

لا تشكوَنّ إلى خَلْقٍ فتشمتُهُمْ ___ شكوَى الجريحِ إلى العِقبانِ والرَّخَمِ " (٥١)

فهذا النوع من الشكوى لا يجلب إلاّ الضرر لصاحبه : " وذلك لأنَّ الغريق أعظم آفته ، وأكبر الأسباب في هلاكه ، تواتر الموج ، وكذلك الجريح ، ما عليه أضرُّ من العِقبان والرَّخم ، فلا تفيد الشكوى إليهما شيئا " (٥٢) ، بل تزيد الأمر سوءاً .
ومن استعارات مهيار التي وجدنا مثلها عند أبي الطيب ، قوله : (من الكامل)

هرمَ الزمانُ وحُوِّلَتْ عنْ شكلِها ___ شيمُ الرجالِ وحالَتِ الأوْصافُ (٥٣)

واستعارة الهرم للزمان استعارة مكنيَّة تجسيميَّة ، وكان أبو الطيب قد قال في خاتمة قصيدة رثى بها فاتكا الروميَّ : (من البسيط)

أتَى الزمانَ بنوهُ في شبيبتِهِ ___ فسرَّهُمْ وأتيناهُ على الهَرَمِ (٥٤)

وجارى مهيار أبا الطيب في إدراكه جدليَّة الصراع بين الأضداد ، وأنَّ ما هو إيجاب في ظاهر الأمر ، يُمكن أنْ يكون سلبا في حقيقته الجوهريَّة ، يقول مهيار : (من البسيط)

لوْ كانَ أفضلُ مَنْ في الناس أسعدَهُمْ ___ ما انحطَّتِ الشَّمسُ عن عالٍ مِنَ الشُّهُبِ (٥٥)

وهذه الصورة المبنيَّة على التضادِّ ، سبقه إليها أبو الطيب في قوله : (من الوافر)

ولـوْ لـمْ يعْـلُ إلاّ ذو مَـحَـلٍّ ___ تعالَى الجيشُ وانْحطَّ القتامُ (٥٦)

فالغبار يرتفع فوق الجيش ، وهو ممَّا تثيره حوافر الخيل في ساحة المعركة ، كما أنَّ الشُّهب تعلو على الشمس ، وهي تنحطُّ عنها ضوءاً .
وبيت أبي الطيب الذائع الصيت الذي قال عنه المعرِّيُّ : إنَّه قصدني به :
(من البسيط)

أنا الذي نظرَ الأعمَى إلى أدبي ___ وأسمعَتْ كلماتِي مَنْ بهِ صَمَمُ (٥٧)

يؤكِّد توجُّها آخر في حركة الأضداد حين تتوحَّد بفعل مُعجز ، إذ لم يبقَ في الناس إلاّ من عرف مزيَّة شعر أبي الطيب ، وبلغه ذكره ، واستوى في ذلك الذين يُميِّزون الشعر ويُقدِّرونه حقَّ قدره من غيرهم ، وأراد مهيار أن يرسم هذه الصورة القائمة على التضادِّ فقال : (من الكامل)

كمْ أُسمِعَ الصُمَّ البلاغة مُفهماً ___ وأُري عجائبَ فضلِيَ العُمْيانَا (٥٨)

ولكنْ أين بيت مهيار من بيت أبي الطيب ، بل أين الثَّرى من الثُّريَّا ؟

أبو العلاء المعرِّيّ :

وللمعرِّيِّ في ديوان سقط الزند لمعات متنبويَّة المصدر ، فهو يمتح من معين أبي الطيب في بعض صوره التشبيهيَّة ، فهذه صورة بصريَّة ، استوحاها المعرِّيُّ من تشبيه أبي الطيب ، حمرة الشفق بدم القتيل ، يقول أبو الطيب : (من الطويل)

لقيتُ بدربِ القُلَّةِ الفجرَ لقْيَةً شَفَتْ كبدِي والليلُ فيهِ قتيلُ (٥٩)

يقول ابن فورَّجة : " وأنشدني الشيخ أبو العلاء المعرِّيُّ لنفسه ، وما قصد غير هذا المقصد : (من الخفيف)

وعلى الدهرِ مِنْ دماءِ الشهيدَيْـــــــــــن علـــيٍّ ونجلِـهِ شاهدانِ
فهـــــمُا في أواخرِ الليلِ فـجْـرَا ن وفي أُوْلَيـــاتِـــهِ شفــقــانِ
ثبــــتَـا في قـميصِهِ لِيجيءَ الْـــ حَشْرُ مُسْتعدِياً إلى الرحمانِ " (٦٠)

لكنَّ المعرِّيَّ منح التشبيه صفة الديمومة والخلود ، وتكرُّر الحدوث ، حين قرن دم شهادة الإمامين عليٍّ والحسين (عليهما السلام) بتجدُّد الدهر في التكرُّر والحدوث .

ومن الأساليب التشبيهيَّة التي أصبح المعرِّيُّ معروفا بها ، استعماله المصطلحات النحويَّة والصرفيَّة والعروضيَّة ، في التعبير عن فلسفته ومواقفه ، ولعلَّ من المفيد أن نذكر أنَّ هذا الأسلوب ابتدأ مع أبي العلاء في سقط الزند ، ولم ينته بانتهاء مرحلة سقط الزند ، فقد دلَّ انتهاج أبي العلاء هذا المظهر الفنّيَّ أنَّه ما زال واقعا تحت تأثير شعر أبي الطيب ، لكنَّ أبا العلاء استطاع أن يتقدَّم خطوة في هذا السبيل حتَّى عُرِف بلزوميَّاته .

وكما اختلف القدماء في تقدير هذا المظهر الفنّيِّ في شعر أبي العلاء (٦١) ، فقد اختلف الدارسون في العصر الحديث ما بين مؤيِّد ومعارض (٦٢) .

وليس العيب في المظهر الفنّيِّ نفسه ، بل العيب في طريقة التناول ، فقد وجدنا أمثلة تدلُّ على اقتدار المعرِّيِّ في توظيف هذا المظهر للتعبير عن تجاربه ومواقفه ، ومن ذلك توظيفه الصرف في تفسير الصلة بين الأصل والفرع : (من الطويل)

وفي الأصلِ غشٌّ والفروعُ توابعٌ وكيفَ وفاءُ النجلِ والأبُ غادرُ
إذَا اعْتلَّتِ الأفعالُ جاءَتْ عليلةً كحالاتِـها أسماؤُها والمصادرُ (٦٣)

أليس في هذا التشبيه ما يقرِّب المعنى بهذه الطرافة التي وُضع فيها ، ولقد قال د . شوقي ضيف كلاما حقّاً أراد به باطلا ، حين قال : " إنَّه أحد المفاتيح الصغيرة التي عثر عليها أبو العلاء ، وجاء يستخرج منها وصف أحوالنا " (٦٤) .

ولم يسر هذا المظهر الفنّيُّ الذي أفاض فيه المعرِّيُّ في سلاسته حتَّى النهاية ، بل ربَّما اصطدم ببعض الصخور التي أوجدها أحيانا إغرابه في استعمال الألفاظ ، وتنقيره عنها ، يقول المعرِّيُّ : (من الطويل)

فدونَكُمُ خفضَ الحياةِ فإنَّنا نصبْنَا المطايَا بالفلاةِ على القطْعِ (٦٥)

فلكي تفهم معنى البيت ينبغي لك أنْ تعرف أنَّ القطع " من مصطلحات النحو " (٦٦) ، وما أدراك ما أراد به المعرِّيُّ إيهاما وإلغازا لاسيَّما أنَّه استعمل مصطلحا آخر من مصطلحات النحو إلى جنبه وهو قوله : (نصبْنا) ؟

وجاءت بعض صور المعرِّيِّ الاستعاريَّة مستلهمة من استعارات أبي الطيب ، فإذا كان أبو الطيب قد قال : (من البسيط)

أتَى الزمانَ بنوهُ في شبيبتِهِ فسرَّهُـمْ وأتَـيناهُ على الهـرَمِ (٦٧)

جاء المعرِّيُّ ليقول : (من الطويل)

تمتَّـــعَ أبكارُ الزمانِ بأيدِهِ وجئنا بوَهْنٍ بعدَ ما خَرِفَ الدهرُ (٦٨)

فاستعارة الهرم للزمان عند أبي الطيب ، والخرف للدهر عند المعرِّيِّ يصدران من معدن واحد ، وهو الاستعارة المكنيَّة التجسيميَّة ، ولن تنفع حماسة بعضهم ، بأنَّ بيت المعرِّيِّ :

" هو أدنى من بيت المتنبي ، وأقوم أسلوبا ، وأغنى عن التقدير " (٦٩) ، ففي بيت أبي الطيب هذا الإجمال الذي يشفُّ عمَّا وراءه .
ويدرك المعرِّيُّ كما أدرك سلفه حركة المعنى في التضادِّ ، وكما قيل : (شرُّ البليَّة ما يُضحك) فإنَّ المعرِّيَّ وجد في قول أبي الطيب : (من المتقارب)

وماذا بمصرَ مِنَ المُضحكاتِ ولكنَّــــــهُ ضَحِــكٌ كالبُــكَــا (٧٠)

باعثا على قوله : (من الطويل)

ضَحِكْنا وكانَ الضحكُ منَّا سفاهةً وحقَّ لسُكَّانِ البسيطةِ أنْ يبكُوا (٧١)

ابن زيدون :

ولابن زيدون ولعه الخاص بالصور التشبيهيَّة لأبي الطيب ، ويذكر ابن بسَّام الشنتريني أنَّ قول ابن زيدون : (من الطويل)

رأى أنَّه أضحَى هِزَبْراً مُصَمِّمَا فلمْ يعْدُ أنْ أمسَى ظليماً مُشرَّدَا (٧٢)

" منقول من قول أبي الطيب : (من الكامل)

وأتيْتَ مُعْتزماً ولا أسدُ ومضيْتَ مُنْهزِماً ولا وَعِلُ " (٧٣)

ومن البيِّن أنَّ التشبيه أقيم على التضادِّ ، بل هو ممَّا يسمِّيه أهل البلاغة بالمقابلة ، حيث إنَّ الصدر في كلا البيتين هو ضدُّ العجز ، فالجبان الذي يرى في نفسه (أسدا) عند أبي الطيب ، (هِزبْرا) عند ابن زيدون ، إنَّما هو في حقيقة أمره وعلا (ظليما) ، ولعلَّ من الطريف أن نذكر أنَّ الباعث على القول عند الشاعرين واحد ، فبيت أبي الطيب في هزيمة وهشوذان بن محمَّد الكرديِّ على يد عضد الدولة ، أمَّا ابن زيدون فقد ذكر بيته في هزيمة ابن الأفطس على يد إسماعيل بن المعتضد .
ولعلَّ من أصداء المظاهر الفنيَّة المتنبويَّة في شعر ابن زيدون ، ازدحام الصور وتكدّسها لتكوين صورة واحدة مُتراكبة ، يقول ابن زيدون من قصيدة مدح بها أبا الوليد بن جهور واصفا مقاساته طول الليل : (من الطويل)

كأنَّ الثريَّـا رايـــةُ مُـشْرعٌ لـهَـا جبانُ يريدُ الطعنَ ثمَّ يهابُ
كأنَّ سُهيلاً في رَبــاوةِ أفــقِـــهِ مُسيمُ نجومٍ حانَ منهُ إيابُ
كأنَّ السُّها فانِي الحُشاشةِ شفَّهُ ضنَىً فخُفُــاتٌ مرَّةً ومَثابُ
كأنَّ الصباحَ استَقبسَ الشمسَ نارَها فجاءَ لهُ مِنْ مُشْتريهِ شِهابُ
كأنَّ إياةَ الشمسِ بشرُ (ابْن جهور) إذا بذلَ الأموالَ وَهْيَ رغابُ (٧٤)

فيذكّرنا بأبيات أبي الطيب في وصف الليل ، وعناصر تلك الصورة المُتراكبة (٧٥) ، لكنَّ الأستاذ علي عبد العظيم يذكر أنَّ الباعث على هذا التراكم في الصور التشبيهيَّة هو : " أنَّ الشاعر ساقها كلَّها تمهيدا للبيت الأخير ، ليحتال بها على الانتقال إلى مدح ابن جهور " (٧٦) ، فيتغافل عن تجربة سابقة كان ابن زيدون قد اطَّلع عليها ، وأفاد منها ، فضلا عن أنَّ الانتقال إلى مديح الممدوح لا يستدعي بالضرورة كلَّ هذا التراكم في الصور التشبيهيَّة .
وقد حاول من حاول من القدماء أن يطعن في استعارة أبي الطيب ، الشيب للكبد (٧٧) ، في قوله : (من البسيط)

إلاّ يشِبْ فلقدْ شابَتْ لهُ كَبِدٌ شيباً إذا خضبَتْهُ سلوةٌ نَصَلا (٧٨)

ولكنَّك تجد أنَّ ابن زيدون قد استعمل هذه الاستعارة مُفصحا عن كنهها حين قال : (من الطويل)

هرِمْتُ وما للشيبِ وَخْطٌ بمفرِقِي ولكنْ لشيبِ الهمِّ في كبدِي وَخْطُ (٧٩)

وكما هرم زمان أبي الطيب ، فقد هرم دهر ابن زيدون في قوله : (من الطويل)

فأينَ ثناءٌ يهرَمُ الدهرُ كَبْرةً وحِليتُهُ في الغابرينَ شبابُ (٨٠)

ويدرك ابن زيدون كما أدرك سلفه نسبيَّة الأضداد وحركتها ، فإذا كانت القنا الطوال تبدو قصارا ، ما دام يطاعنها سيف الدولة ، في قول أبي الطيب :

(من الوافر)

طوالُ قناً تطاعنُها قصـــــــارُ   وقطْرُكَ في ندَىً ووغَىً بحارُ (٨١)

فإنَّ عمر القاضي أبي بكر بن ذكوان ، القصير زمنا ، يبدو طويلا إذا قيس بمكرماته ، يقول ابن زيدون في رثائه له : (من الكامل)

وُدِّعْتَ عن عُمُرٍ عَمَرْتَ قصيرَهُ   بـمكـارمٍ أعمارُهُـنَّ طـوالُ (٨٢)

الأبيورديّ :

ويتعلَّق الأبيورديُّ بفنون أبي الطيب البيانيَّة والبديعيَّة ، ومن صوره التشبيهيَّة التخييليَّة التي احتذى فيها تشبيهات أبي الطيب ، قوله : (من الطويل)

ذكرْتُ بهِ أيَّامَ وصلٍ كأنَّنـي   علقتُ بهَا ذيلَ الخيالِ المُسلِمِ (٨٣)

وكان أبو الطيب قد ذكر هذا المعنى بقوله : (من الطويل)

ذكرْتُ بهِ وصلاً كأنْ لمْ أفُزْ بهِ   وعيْشاً كأنّي كنتُ أقطعُهُ وثبًا (٨٤)

ولكنْ أين الأبيورديُّ من الإحساس بالحسرة في تقضِّي أيَّام الوصل فكأنَّها لم تكن ؟ وأين هو من هذا الإحساس بالزمن في سرعة مرِّه في بيت أبي الطيب ؟

وأدرك الأبيورديُّ كما أدرك أبو الطيب صور التناقض في الحياة ، واختلاف الدهر بأحوال الناس ، متطلّعا إلى بيت أبي الطيب : (من الطويل)

علَى ذَا مضَى الناسُ اجْتماعٌ وفُرْقةٌ   ومَيْتٌ ومولودٌ وقالٍ ووامِقُ (٨٥)

فقال على هذا النهج في تكرار صور التضادِّ : (من الطويل)

وموقـفُنـــا مـا بيــــنَ بـاكٍ وضاحـكٍ   وسالٍ ومحزونٍ ووافٍ وخائِنِ (٨٦)

ويُمكننا الآن أن نتبيَّن كم كان هذا التطلُّع قد سيطر على الأبيورديِّ ، حتَّى أنَّه حرص على أن يأتي بالشطر الثاني ، بكلمات متَّزنات على إيقاع البحر الطويل كما فعل أبو الطيب في تقسيمه ، ولكنَّ الأستاذ ممدوح حقِّي يُنكر على الأبيورديِّ ذلك الفهم لطبيعة التناقض ، فيقول : " وقد تزدحم الصور في نفسه لمصوَّر واحد ، اتُّخِذت من جهات مختلفة ، ورسمت أوضاعا متباينة ، فيحشّد لها في بيت واحد ألفاظا مترادفة تحمل معانيها ، محاولا تلوين الصورة ، فتأتي على الضدِّ ممَّا يريد " (٨٧) ، وهذا كلام فيه ما فيه من بعد ، ذلك أنَّ الشاعر لم يتحدَّث عن حالة ثابتة أو مستقرَّة ، وإنَّما هو يتحدَّث كما تحدَّث سلفه أبو الطيب عن اختلاف الدهر بأحوال الناس ، فحاول أن يُبرز ما أمكنه من صور التناقض الحادِّ ، باستعماله صورة قائمة على التضادِّ المتكرِّر ، وبهذا فالبيت ينطق بتناقض صارخ لأحوال البشر .

ومن هذا الإدراك لصور التناقض الحادِّ الذي يحكم الواقع ، قال الأبيورديُّ :

(من الطويل)

أفِي كلِّ يومٍ دولةٌ مُستجدَّةٌ   يذلُّ بهَا حُرٌّ ويسمُو لهَا عبْدُ (٨٨)

وكأنِّي به يستحضر موقف أبي الطيب ، وهو يرى الكيفيَّة التي وصل بها كافور إلى قمَّة السلطة في مصر ، بقوله من هجائيَّته الشهيرة : (من البسيط)

صارَ الخصيُّ إمامَ الآبقينَ بهَا   فالحُرُّ مُستعبدٌ والعبْدُ معْبودُ (٨٩)

الطغرائيّ :

ويستوحي الطغرائيُّ من فنون أبي الطيب البيانيَّة والبديعيَّة ، ما بدا له متَّفقا مع دواعي النظم ، فمن الاستعارات التي نراها عند الطغرائيِّ ، بعد أن وجدنا مثلها عند أبي الطيب ، قول الطغرائيِّ : (من الطويل)

تطاردُنِي الأيَّام عمَّا أريدُهُ   وتلوي بموعودِ الضمان فأقنعُ (٩٠)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الطويل)

أهمُّ بشيءٍ والليالِي كأنَّها تطارِدُنِي عنْ كونِـهِ وأطاردُ (٩١)

وكما كان أبو الطيب في حرب مع زمنه ، كان الطغرائيُّ يشكو زمنه الذي لم ينل فيه ما كان يتمنَّاه ، فلجأ إلى ما لجأ إليه أبو الطيب مستخلصا من صور التناقض في ظاهر الحياة حقيقة جوهريَّة ، جارى فيها أبا الطيب ، وأقامها على التضادِّ ، يقول الطغرائـيُّ : (من البسيط)

وإنْ علانِي مَنْ دونِي فلا عَجَبٌ لِي أسوةٌ بانْحطاطِ الشمسِ عنْ زُحَلِ (٩٢)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الوافر)

ولـوْ لـمْ يـعْلُ إلاّ ذو مـحَلٍّ تعالَى الجيشُ وانحطَّ القتامُ (٩٣)

يقول الصفديُّ : " ومن الكلم النوابغ : لا غرو أن يرتفع الجاهل ، وينحطَّ العالم ، فقد يتدلَّى سُهيل ، وتستعلي النعائم ، والطغرائيُّ اختلس معنى بيته من قول أبـي الطيـب " (٩٤) ، المارِّ الذكر .

وأدرك الطغرائيُّ أنَّ السلب الذي يُنتجه السلب إنَّما هو إيجاب ، وكما تقول القاعدة النحويَّة : (نفي النفي إثبات) ، فيقول : (من الطويل)

إذا حُمِدَتْ بينَ الأفاضلِ سيرتِي فأهونْ بنقْصٍ جاءَ مِنْ عندِ ناقصِ (٩٥)

وكان أبو الطيب قد قال : (من الكامل)

وإذا أتَتْكَ مذمَّتِي مِنْ ناقصٍ فَـهيَ الشهادةُ لِـي بأنِّي كاملُ (٩٦)

ابن خفاجة :

ولابن خفاجة اهتماماته الخاصَّة بالفنون البيانيَّة والبديعيَّة في شعر أبي الطيب ، فقد يبني التشبيه على التضادِّ ، وهو من بعض أساليب أبي الطيب ، يقول ابن خفاجة : (من الكامل)

لمْ يدرِ إلاّ يومَ موتِكَ ما الأسَى فـكأنَّ موتَـكَ للأسَى مـيلادُ (٩٧)

فهو نظير قول أبي الطيب : (من الطويل)

وطعنٍ كأنَّ الطعنَ لا طعنَ عندَهُ وضربٍ كأنَّ النارَ مِنْ حَرِّهِ بَرْدُ (٩٨)

وكما عرف أبو الطيب نسبيَّة الأضداد ، حين قرن النوى بالموت في رثائـه جدَّتـه : (من الطويل)

وكنتُ قبيلَ الموتِ أسْتعْظمُ النَّوَى فقدْ صارَتِ الصغْرَى التي كانتِ العُظْمَى (٩٩)

فقد عرفها ابن خفاجة حين قرن الشيب بـالموت ، لكنَّـه احتذى صياغة أبـي الطيب فـي الشطر الثاني ، حين قال : (من الطويل)

وقدْ خفَّ خطْبُ الشيبِ في جانبِ الردَى فصارتِ بهِ الصُّغْرَى التي كانتِ الكُبْرَى (١٠٠)

ابن التعاويذيّ :

واهتم ابن التعاويذيِّ بفنون أبـي الطيب البيانيَّـة والبديعيَّـة ، مـن ذلك هذه الصورة التشبيهيَّة لفعل العيون بالسيوف ، والجفون بالأغماد ، يقول ابن التعاويذيِّ : (من البسيط)

بينَ السيوفِ وعيْـنيْــــهِ مُشاركـةٌ مِنْ أجلِها قيلَ للأغمادِ أجْفانُ (١٠١)

وإذا كان الصفديُّ قد قال إنَّ ابن التعاويذيِّ قد : " أخذه من أبي الطيب فـي قولـه : (من الكامل)

ولذَا اسْمُ أغطيةِ العيونِ جفونُها مِنْ أنَّها عملَ السيوفِ عواملُ " (١٠٢)

فلعلَّه لم يجانب الصواب حين فضَّل بيت ابن التعاويذيِّ على بيت المتنبي لما فيه من هُجنة اللفظ ، في قوله (أغطية العيون) ، وهو المعنى المعجميُّ للأجفان .

والتشبُّه بالأنبياء لم نعهده إلاّ في شعر أبي الطيب ، في قوله : (من الخفيف)

ما مُقامِـي بأرضِ نخْـلةَ إلاّ كمقامِ المسيحِ بينَ اليهودِ (١٠٣)

فإذا بابن التعاويذيِّ يطلع علينا بقوله : (من السريع)

كأنَّني يعقوبُ في الحزنِ بلْ أيُّـوبُ فــي البأساءِ والضُرِّ (١٠٤)

ولعلَّ الشعور بالغربة عند أبي الطيب كان الباعث على قوله الذي ربَّما بسببه لُقِّب بالمتنبي ، أمَّا ابن التعاويذيِّ فإنَّه يُشير إلى ما أصابه من همٍّ وغمٍّ بعد الحادثة التي نزلت ببصره بدلالة الأبيات التي تلي بيته هذا (١٠٥) . وهناك طائفة من التشبيهات التي التقطها ابن التعاويذيِّ من شعر أبي الطيب (١٠٦) .

ومن استعارات أبي الطيب التي تلقَّفتْها مُخيِّلة ابن التعاويذيِّ ، قوله يمدح وزيرا : (من الطويل)

وزيرٌ إذا اعْتلَّ الزمانُ فرأيُهُ هِناءٌ بهِ تُشْفَى خلائقُهُ الجُرْبُ (١٠٧)

واعتلال الزمان استعارة مكنيَّة تجسيميَّة ، يقول أبو الطيب في مديح سيف الدولة : (من الخفيف)

وإذا صحَّ ، فالزمانُ صحيحُ وإذا اعتلَّ ، فالزمانُ عليلُ (١٠٨)

وما دمنا في تجسيم الزمان ، فقد جعل ابن التعاويذيِّ للزمان فماً ، مُحتذيا أبا الطيب : (من الرجز)

قدْ جعلتْنِي الحادثاتُ أكلةً يُسَدُّ بي فَمُ الزمانِ الفاغِرِ (١٠٩)

وعبَّر ابن التعاويذيِّ عن جدليَّة الحياة والموت ، فقال يرثي حفيده الصغير محتذيا أبا الطيب : (من السريع)

حسْبيَ فيكَ اللهُ مِنْ فارطٍ مُدَّخَرٍ لِي أجرُهُ مُحْتسَبْ

موهبةٍ جادَ بهَا الدهرُ لِي ثمَّ سطَا مُرْتجِعاً ما وَهَبْ (١١٠)

فيذكِّرنا بقول أبي الطيب : (من الخفيف)

أبـداً تـسْتردُّ ما تَـهَبُ الدُنْـيَا فيا ليتَ جودَها كانَ بُخْلا (١١١)

ولكنْ أين ابن التعاويذيِّ من الإحساس بالمرارة وجودة السبك في بيت أبي الطيب ؟

ابن سناء الملك :

ويبدو أنَّ ابن سناء الملك قد أعجبه أسلوب أبي الطيب في استعمال مصطلحات النحو في التشبيه ، من ذلك قوله يمدح الملك العادل : (من البسيط)

مُكمَّـلٌ وسواهُ ناقـصٌ أبداً كأنَّهُ (إنَّ) قدْ جاءَتْ بلا خَبَرِ (١١٢)

ونعِت هذا الاجترار بالجدَّة يقول : د . عبد العزيز الأهوانيُّ : " وقد اعتُبر (كذا) ذلك منهم جديدا في الفنِّ أو كالجديد لإكثارهم منه وإمعانهم فيه " (١١٣) ، وكيف يكون هذا الاتِّجاه جديدا ، وقبله بقرنين ونصف من الزمان ، كان أبو الطيب قد مهَّد لهذا الاتِّجاه ثم اتَّسع وتبلور عند المعرِّيِّ ؟

وتشبيه أبي الطيب لفعل العيون الجميلة بالسيوف ، والجفون بالأغماد ، تجد له أثرا واضحا في شعر ابن سناء الملك ، بقوله : (من الخفيف)

أيُّها الكاسرُ الغمودَ ومَا يَعْـلَمُ أنَّ الأجفانَ منهُ الغُمودُ (١١٤)

ويجد ابن سناء الملك في تشبيه أبي الطيب الشيب بالضيف غير المحتشم لطول إقامته ، في قوله : (من البسيط)

ضيفٌ ألمَّ برأسِي غيرَ مُحْتشِمِ السيفُ أحسنُ فِعْلاً منهُ باللِّمَمِ (١١٥)

ما يدعوه إلى أن يسبكه في استعارة مكنيَّة في قوله : (من الخفيف)

وأناخَتْ ركائبُ الهمِّ في قلْـبي ولمْ تحتشِمْ لِطولِ الثَّواءِ (١١٦)

" فالفكرة عند ابن سناء الملك ، اتَّخذت شكلا واضحا في ذهنه ، هو أنَّ الهمَّ صار ضيفا نزل عليه ، بل نزل في قلبه ، وطبيعيٌّ أنْ يكون هذا الضيف ثقيلا لا يحتشم ، ولا يريد الرحيل " (١١٧) ، ولذلك كان السيف في بيت أبي الطيب مُحْتشما في فعله باللِّمم ، إذ سرعان ما يغادرها ، وتلك طرافة التعبير في شعر أبي الطيب التي افتقدناها في بيت ابن سناء الملك .

ويبلغ التجسيم ذروته حين تمتلك السحائب قدرة الفعل الإنسانيِّ عند ابن سناء الملك ، وذلك في مجاراتها فعل الممدوح : (من البسيط)

إنَّ السحائبَ جارتْهُ فأتْعَبَها وذلكَ القطرُ بعدَ الجُهْدِ كالعَرَقِ (١١٨)

فهو يحتذي قول أبي الطيب : (من الكامل)

لمْ تَحْكِ نائِلَكَ السَّحابُ وإنَّما حُمَّتْ بهِ فصَبيبها الرُّحَضَاءُ (١١٩)

ويبدو أنَّ ابن سناء الملك لم يستعِن باستعارة أبي الطيب فحسب ، وإنَّما تعدَّى ذلك إلى هذا اللون من البديع الذي يسمُّونه أهل البلاغة ، التعليل البلاغيَّ الذي من أجله حُمَّت السحاب ، حسدا للممدوح عند أبي الطيب ، أو عرق الجهد الذي بذلته في مجاراتها الممدوح ، عند ابن سناء الملك .

ابن الفارض :

ومن اهتمامات ابن الفارض بتشبيهات أبي الطيب ، تشبُّهه بالأنبياء ، من ذلك قوله : (من المجتث)

وصرْتُ موسَى زمانِي مُذْ صارَ بعضِيَ كلِّي (١٢٠)

ومن استعارات أبي الطيب التجسيميَّة التي التقطتها مُخيِّلة ابن الفارض ، قول : (من الرمل)

ذابَتِ الروحُ اشْتياقاً فهْيَ بَعْـــدَ نفادِ الدمع أجْرَى عبْرَتِي (١٢١)

فيجعل من الروح دمعا يجري ، كما جعل أبو الطيب من النفس دمعا يسيل : (من الطويل)

أشارُوا بتسليمٍ فجُدْنَا بأنفُسٍ تسيلُ مِنَ الآماقِ والسُّمُ أدْمُعُ (١٢٢)

وكما أدرك أبو الطيب جدليَّة الصراع بين الحياة والموت ، وعبَّر عنها ، باستعماله التضادَّ ، يُدرك ابن الفارض ، وهو المتصوِّف أبعاد هذا الصراع ، إذ قال : (من الكامل)

ما أعجبَ الأيَّامَ توجبُ للفتَى مِنَحاً وتمْحَنُهُ بسلبِ عطاءِ (١٢٣)

مذكِّرا إيَّانا ببيت أبي الطيب : (من الخفيف)

أبداً تستردُّ ما تَهَبُ الدُّنْـــيَا فيا ليتَ جودَها كانَ بُخْلا (١٢٤)

ولكنْ أين جهامة التعبير الذي أثقله الجمع بين لفظي التجنيس (مِنَحا وتمحنه) عند ابن الفارض ، من تلك الرشاقة والانسيابيَّة ، فضلا عن حرارة الإحساس الذي امتلأ بالمرارة والخيبة في بيت أبي الطيب .

ويُدرك ابن الفارض في فهمه لحركة المعنى في التضادِّ ، كيف يُولد الإيجاب من السلب ، ففي قوله : (من الطويل)

مهيمنةً بالروضِ لَدْنٌ رداؤُها بها مَرَضٌ مِنْ شأنِهِ برْءُ عِلَّتِي (١٢٥)

فقد جعل من (مرض) ريح الصبا ـ التي ذكرها في مطلع القصيدة ـ وسيلة تبرأ بها علَّته ، لتبليغها إيَّاه أحاديث أحبَّته ، وهو في هذا ينحو منحى أبي الطيب في قوله : (من البسيط)

لعلَّ عتبَكَ محمودٌ عواقبُهُ فربَّما صحَّتِ الأجسامُ بالعِلَلِ (١٢٦)

فانْظرْ كيف يُولد البرء من المرض عند ابن الفارض ، والصحَّة من العلل عند أبي الطيب ؟

البهاء زهير :

واهتمَّ البهاء زهير باستعمال المصطلحات النحويَّة والصرفيَّة في رسم صوره الشعريَّة ، من ذلك قوله متغزِّلا : (من البسيط)

يا صارِفِي القلبَ إلاَّ عنْ محبَّتِكُمْ وسالِيَ الطرْفَ إلاَّ عنهُمُ نظرَهْ
جعلتُكُمْ خبرِي في الحُبِّ مُبْتدِئاً وكلُّ معرفةٍ لِي في الهَوَى نكرَهْ (١٢٧)

وكما تشبَّه أبو الطيب بالأنبياء ، فقد تشبَّه البهاء زهير بهم ، معبِّرا عن مكابدته في حبِّه ، واسْمعه يقول في معرض النسيب : (من الطويل)

وغيرُكَ إنْ وافَى فمَا أنَا ناظرٌ إليه وإنْ نادَى فمَا أنــا سامعُ
كأنّي موسَى حينَ ألقتْهُ أمَّهُ وقدْ حرُمَتْ قِدْماً عليهِ المراضِعُ (١٢٨)

أو قوله : (من البسيط)

أستخدمُ الريحَ في حملِ السلامِ لكُمْ كأنَّما أنَا في عصْرِي سُلَيْمانُ (١٢٩)

وعبَّر البهاء زهير عن جدليَّة الصراع بين الحياة والموت ، أو بين الوهب والاسترداد ، في قوله : (من البسيط)

لا تعتِبِ الدهرَ في حالٍ رماكَ بهِ إنِ استَردَّ فقِدْماً طالَمَا وَهَبَا (١٣٠)

لكنَّه لم يبلغ ما بلغه أبو الطيب من دقَّة التصوير والإحساس بالمرارة والغصَّة التي يولّدها قوله : (من الخفيف)

أبداً تستردُّ ما تَهَبُ الدُّنْـــيَا فيا ليتَ جودَها كانَ بُخْلا (١٣١)

هوامش المبحث الثالث

(١) ديوان أبي فراس الحمداني ، ١٠٥/٢ . وينظر : أبو فراس الحمداني ، محسن العاملي ، ٨٥ .
(٢) العرف الطيب ، ١٩٠ .
(٣) ديوان أبي فراس الحمداني ، ١٦٢/٢ .
(٤) ينظر : شرح المشكل ، ابن سيده ، ٣٧٣ . في قول أبي الطيب : (العرف الطيب ، ٥٨٨) : (من المنسرح)
تجمّعت في فؤاده هممٌ ملء فؤاد الزمان إحداها
(٥) العرف الطيب ، ١٠٠ .
(٦) م . ن ، ٣٤٩ . وقد كنى أبو الطيب بالكِلل عن القرب .
(٧) م . ن ، ٣٥٨ .
(٨) ديوان أبي فراس الحمداني ، ٢٤/٢ .
(٩) يتيمة الدهر ، ٧٣/١ . وبيتا أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٣٣٠) وأبيات أبي فراس في ديوانه ، ٣٦٥/٣ . ورواية الثعالبي : (زمن وعند سبائها لم تكرم) .
(١٠) أبو فراس الحمداني ، الموقف والتشكيل الجمالي ، ٤٥٦ . ويمثل لهذا المظهر الفني ببيتين من مقطوعة زائية لأبي فراس ، ينظر : الديوان ، ٢٣١/٢ .
(١١) ديوان ابن هانئ ، ٢٧٢ . ونظيره في التخييل ، قوله في الديوان ، ١٧٥ (القافية يمين) وموازنته ببيت أبي الطيب (العرف الطيب ، ١٢٧) و (القافية الرُحضاء) .
(١٢) ابن هانئ الأندلسي ، د . منير ناجي ، ١٣٧ . وبيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٤٠٤) .
(١٣) ديوان ابن هانئ ، ٢٤٠ . وتنظر : أبياته من القصيدة العينية ، الديوان ، ٣٥٤ .
(١٤) ينظر : هذا الكتاب ، ٧٦ .
(١٥) ينظر : ملامح الشعر الأندلسي ، د . عمر الدقاق ، ٢٥٩ .

(١٦)ديوان ابن هانئ ، ١١٤ .
(١٧)العرف الطيب ، ٣٧٥ .
(١٨)ينظر : ابن هانئ ، أحمد خالد ، ٥٤ .
(١٩)ديوان ابن هانئ ٣٦٧ .
(٢٠)العرف الطيب ، ٤٣٠ .
(٢١)يتيمة الدهر ، ١٤٥/١ . وينظر : الفتح على أبي الفتح ، ١٤٩ . وشرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٢٨٦ . والتبيان في شرح الديوان ، ١٥٢/٢ . والصبح المنبي ، ٢٧٨ . وبيت أبي الطيب ، في (العرف الطيب ، ١٩٦) وبيت السري في ديوانه ، ٣٩٥ .
(٢٢)ديوان السري الرفاء ، ١/ ١٧١ . والنص لمحقق الديوان د . حبيب حسين الحسني .
(٢٣)يتيمة الدهر ، ١٢٥/٢ . وينظر : شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٤٢٥ . وبيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٢٩٧) ، وبيت السري في ديوانه ٤٧٥/٢ . ووهم البرقوقي في نسبة البيت إلى أبي العتاهية ، ينظر : شرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ، ٤٨/٣ .
(٢٤)ديوان السري الرفاء ، ٦٥٨/٢ .
(٢٥)العرف الطيب ، ٢١٨ .
(٢٦)ينظر : البديع في نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، ٢١١ .
(٢٧)ينظر : ديوان السري الرفاء ، ٦٥٨/٢ .
(٢٨)السري الرفاء ، يوسف أمين قصير ، ٢٠٧ .
(٢٩)يتيمة الدهر ، ١٤٦/١ . وينظر : شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٤٨٥ . والصبح المنبي ، ٢٧٨ . وبيت أبي الطيب ، في (العرف الطيب ، ٣٤٤) وبيت السري في ديوانه ، نسخة دار الكتب المصرية ، ٥ . ويرويه محقق الديوان برواية مختلفة ، ينظر : ديوان السري الرفاء ، تحقيق د . حبيب الحسني ، ٢٧٨/١ . والإلمام : مصطلح سلفي من مصطلحات السرقات الشعرية ، عرّفه ابن رشيق ، بأنه ضرب من النظر . ينظر : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ٢٨٧/٢ .
(٣٠)العرف الطيب ، ١٣ .
(٣١)ديوان السري الرفاء ، ٥٤١/٢ .
(٣٢)ديوان الشريف الرضي ، ٧٧٩/٢ .
(٣٣)ينظر : يتيمة الدهر ، ١٣٨/٣ . وبيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٢٠٨) .
(٣٤)يتيمة الدهر ، ١٤٦/١ .
(٣٥)ديوان الشريف الرضي ٤٧٣/١ .
(٣٦)خريدة القصر وجريدة العصر ، ٢٦٤/٣ . وينظر : بيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٣٤٤) .
(٣٧)ينظر : الشريف الرضي ، د . إحسان عباس ، ١٧٣ .
(٣٨)ديوان الشريف الرضي ، ٦٤٦/٢ . والذود من الإبل من الثلاثة إلى العشرة .
(٣٩)العرف الطيب ، ٩٦ .
(٤٠)م . ن ، ٣٤٣ .
(٤١)ديوان الشريف الرضي ، ٨٠٣/٢ .
(٤٢)الشريف الرضي بودلير العرب ، د . محفوظ ، ١٠٥ .
(٤٣)العرف الطيب ، ٥٧١ .
(٤٤)ديوان الشريف الرضي ، ٧٤٣/٢ .
(٤٥)شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، ٧٤٠ .
(٤٦)ديوان الشريف الرضي ، ١٧١/١ .
(٤٧)العرف الطيب ، ٣٥٨ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٩٦ .
(٤٨)ديوان الشريف الرضي ، ٥١/١ .
(٤٩)العرف الطيب ، ٣٩٩ .
(٥٠)ديوان مهيار الديلمي ، ٢٩٩/٢ .
(٥١)الغيث المسجم في شرح لامية العجم ، ١٤١/٢ . والرواية في العرف الطيب ، ٥٤٠ (شكوى الجريح إلى الغربان والرخم) ونظيره لمهيار أيضا ، الديوان ، ٩٣/٣ : (من السريع)
أشكو إلى الأيام جفوتها   شكوى يد العاني إلى الكبل
(٥٢)الغيث المسجم ، ١٤١/٢ .
(٥٣)ديوان مهيار الديلمي ، ٢٧٨/٢ . ويكرر مهيار هذه الاستعارة في ديوانه ، ٣٠١/٢ و (القافية الرشيق)
(٥٤)العرف الطيب ، ٥٤١ .
(٥٥)ديوان مهيار الديلمي ، ١٨/١ .
(٥٦)العرف الطيب ، ٩٧ .
(٥٧)م . ن ، ٣٤٣ .
(٥٨)ديوان مهيار الديلمي ، ٥٦/٤ .
(٥٩)العرف الطيب ، ٣٧٠ .
(٦٠)الفتح على أبي الفتح ، ٢٢٨ . وأبيات المعري في شرح التنوير ، ١م١٣٨ . ورواية ابن فورّجة (وعلى الأرض من دماء ...البيت) .
(٦١)ينظر : سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، ١٦٠ . والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ٣٥٩/٢ . والأول : أنكر المظهر ، والثاني : جعله من محاسن الشاعر .
(٦٢)ينظر : أبو العلاء المعري زوبعة الدهور ، مارون عبود ، ٢٧ . والفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٤٠٤ . ، وكلاهما عارض هذا النهج . وينظر : المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري ، (أسلوب المعري ومنهاجه) ، محمد

الشريفي ، ٢٢١ . والمعري ذلك المجهول ، عبد الله العلايلي ، ١٨ و ٣٦ و ١٣٦ . وكلاهما استحسن هذا المظهر .

(٦٣)ديوان اللزوميات ، ١١٧/٢ .
(٦٤)الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، ٤٠٤ .
(٦٥)شرح التنوير ، ١٠٩/٢ .
(٦٦)المثل السائر ، ٣٥٩/٢ .
(٦٧)العرف الطيب ، ٥٤١ . وينظر : هذا الكتاب ، ٢٠٣ .
(٦٨)شرح التنوير ، ١١١/٢ .
(٦٩)الجامع في أخبار أبي العلاء المعري ، محمد سليم الجندي ، ١٠٥٢/٢ .
(٧٠)العرف الطيب ، ٥٥٤ .
(٧١)اللزوميات ، ٢٣١/٢ .
(٧٢)ديوان ابن زيدون ، ١٠١ .
(٧٣)الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق ١ / م ١ / ٣٣٢ . وبيت أبي الطيب في العرف الطيب ، ٦٠٠ .
(٧٤)ديوان ابن زيدون ، ٢٤ .
(٧٥)ينظر : هذا الكتاب ، ٧٦ و ١٩٧ .
(٧٦)ابن زيدون عصره وحياته وأدبه ، علي عبد العظيم ، ٣٩٤ .
(٧٧)ينظر : يتيمة الدهر ، ١٧٨/١ .
(٧٨)العرف الطيب ، ١٢ .
(٧٩)ديوان ابن زيدون ، ٦٢ . ورواية الديوان (وكائن لشيب الهم) ولعله خطأ طباعي . وينظر : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ق ١ / م١ / ٣٥٨ .
(٨٠)ديوان ابن زيدون ، ٢٩ . وينظر : هذا الكتاب ، ٢٠٣ و ٢٠٥ .
(٨١)العرف الطيب ، ٤١٨ .
(٨٢)ديوان ابن زيدون ، ٨٢ .
(٨٣)ديوان الأبيوردي ، ٣٠٤ .
(٨٤)العرف الطيب ، ٣٣٥ .
(٨٥)م . ن ، ٧٠ .
(٨٦)ديوان الأبيوردي ، ٣٥٣ .
(٨٧)الأبيوردي ممثل القرن الخامس ، ممدوح حقي ، ١١٤ .
(٨٨)ديوان الأبيوردي ، ١٠٦ .
(٨٩)العرف الطيب ، ٥٤٩ .
(٩٠)ديوان الطغرائي ، ٢١٩ . وتنظر : استعارته في بيته ، الديوان ، ٢٩٩ ، (القافية أكول) وموازنته ببيت أبي الطيب في العرف الطيب ، ٣٧٥ ، و (القافية أكول) أيضا .
(٩١)العرف الطيب ، ٣٢٧ .
(٩٢)ديوان الطغرائي ، ٣٠٧ .
(٩٣)العرف الطيب ، ٩٧ . وينظر : هذا الكتاب ، ٢٠٣ .
(٩٤)الغيث المسجم ، ٢٨١/٢ .
(٩٥)ديوان الطغرائي ، ٢٠٨ .
(٩٦)العرف الطيب ، ١٨٤ .
(٩٧)ديوان ابن خفاجة ، ٢٣٢ .
(٩٨)العرف الطيب ، ٢٠٤ .
(٩٩)م . ن ، ١٧٧ .
(١٠٠) ديوان ابن خفاجة ، ١٤٩ .
(١٠١) ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٤١٣ . ورواية الصفدي (وعينيه مشاكلة) ، ينظر : الغيث المسجم ، ٢٩/٢ .
(١٠٢) الغيث المسجم ، ٢٩/٢ . وبيت أبي الطيب في (العرف الطيب) ، ١٨٠ .
(١٠٣) العرف الطيب ، ١٦ .
(١٠٤) ديوان سبط ابن التعاويذي ، ١٩٢ .
(١٠٥) تنظر : الأبيات في ديوان ابن التعاويذي ، ١٩٢ . (الأبيات من رقم ٤٥ ــ ٤٩) .
(١٠٦) ومنها : البيت في ديوان ابن التعاويذي ، ٥٣ . (القافية الكاعب) وموازنته ببيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٢١٨) و (القافية العقد) . والبيت في ديوان ابن التعاويذي ، ١١٨ . و (القافية تشهد) وموازنته ببيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٩٩) . و (القافية الحمام) . والبيت في ديوان ابن التعاويذي ، ٤٢٢ و (القافية الجون) . وموازنته ببيت أبي الطيب ، في (العرف الطيب ، ٦٤) . و (القافية فتفوح) .
(١٠٧) ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٣٢ . وكرر هذه الاستعارة ، ينظر : ديوانه ، ٤٧٧ . (البيت رقم ٣٢) .
(١٠٨) العرف الطيب ، ٤٥٩ .
(١٠٩) ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٢٠٧ . وتنظر : استعارته في بيته ، في ديوانه ، ٢١ . و (القافية شؤبوب) وموازنته ببيت أبي الطيب في (العرف الطيب ، ٤٨٤) و (القافية ٤٨٤) و (القافية الشآبيب) .
(١١٠) ديوان سبط ابن التعاويذي ، ٥٩ . وكرر ابن التعاويذي هذا المعنى في قصيدة أخرى ، ينظر : الديوان ، ١٣٥ . (البيت رقم ٣) .
(١١١) العرف الطيب ، ٤٣٠ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٩٨ .
(١١٢) ديوان ابن سناء الملك ، ٢٨٠/١ . وتنظر أمثلة ذلك : الديوان ، ٦٠٤/٢ ، (القافية البدلا) ، و ٧٦٢/٢ ، (القافية سين) ، و ٧٦٤/٢ (القافية تنوين) ، و ٧٨٢/٢ (القافية كالنون) و (القافية السين) مرة أخرى .

(١١٣) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار ، ٣٨ .
(١١٤) ديوان ابن سناء الملك ، ١٨٨/١ . وينظر : هذا الكتاب ، ٢٠٩ .
(١١٥) العرف الطيب ، ٣٠ .
(١١٦) ديوان ابن سناء الملك ، ٢/١ . وفي الديوان : (لطول الثراء) ، ولعله خطأ طباعي .
(١١٧) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار ، ٥٤ .
(١١٨) ديوان ابن سناء الملك ، ٤٩٨/٢ . وتنظر : استعارته في البيت ، الديوان ، ١٦٧/١ . و (القافية أمردا) ، وموازنته ببيت أبي الطيب ، في (العرف الطيب ، ٥٤١) ، و (القافية الهرم) .
(١١٩) العرف الطيب ، ١٢٧ .
(١٢٠) ديـوان ابن الفارض ، ٢٤٣/٢ . وينظر : هذا الكتاب ، ٢١٠ .
(١٢١) ديـوان ابن الفارض ، ٤١/١ .
(١٢٢) العـرف الطيب ، ٢٥ .
(١٢٣) ديـوان ابن الفارض ، ٢/ ٣٦ .
(١٢٤) العـرف الطيب ، ٤٣٠ . وينظر : هذا الكتاب ، ١٩٨ و ٢١٠ .
(١٢٥) ديـوان ابن الفارض ، ٦٤٠/١ .
(١٢٦) العـرف الطيب ، ٣٥٣ .
(١٢٧) ديـوان البهاء زهير ، ٩١ . ومن أمثلة ذلك ، قوله في الديوان ، ١٦٥ . و (القافية تعطف) .
(١٢٨) م . ن ، ١٥٦ .
(١٢٩) م . ن ، ٢٦٦ . وينظر : هذا الكتاب ، ٢١٠ و ٢١٢ .
(١٣٠) م . ن ، ٢٠. وينظر : هذا الكتاب ، ١٩٨ و ٢١٠ و ٢١٢ .
(١٣١) العـرف الطيب ، ٤٣٠ .

الخاتمة

أبو الطيب المتنبي شاعر من طراز فريد ، اتَّسم شعره بمظاهر موضوعيَّة وأخرى فنّيَّة ، ما لبثت أن استقامت مدرسة شعريَّة لأجيال من الشعراء على تعاقب العصور .

واجتمعت في أبي الطيب خصائص لم تكن قد اجتمعت في شاعر آخر ، ومن ذلك : موهبته الشعريَّة الكبيرة ، وتضلُّعه باللغة ، وقدرته على خرق الجمود اللغويِّ ، واطّلاعه على ثقافات وفلسفات الأمم ، وصاحب ذلك امتلاكه شخصيَّة قويَّة متمرِّدة ، وثقة مطلقة بما يقدِّم من فنٍّ للآخرين ، فنال بذلك إعجاب الملوك والأمراء ، وتطلُّعهم نحوه أملا بالحصول على مِدحة منه . وزاد في شهرة الشاعر أن أصبح غرضا لسهام حسَّاده من منافسيه من الشعراء والكتَّاب والنقَّاد ، إذ سرعان ما أصبحت تلك المحاولات التي نفذ منها هؤلاء مادَّة نقديَّة لمحبِّي فنِّ الشاعر ، فتولّوا الردَّ عليهم ، ثمَّ ظهرت فئة ثالثة توسَّطت بين الفريقين ، فردَّت للشاعر بعض ما امتاز به شعره من قوَّة وعنفوان وتمرُّد .

ودار الفصل الأول حول المظاهر الموضوعيَّة والفنّيَّة التي اتَّسم به شعر أبي الطيب ، تلك المظاهر التي كان لها فعل مؤثر في ديوان الشعر العربيِّ على امتداد القرون .

فقد تميَّز شعر أبي الطيب بمظاهر موضوعيَّة اتَّسمت بالعنف والقوَّة تمثَّلت في : نزعة حربيَّة مازجت فنونه الشعريَّة من : غزل ورثاء ووصف .. وأسلوب حكميٍّ ، لجأ إليه الشاعر للتعبير عن تجربته الشعريَّة ، فمنح القصيدة تماسكا وتلاحما فنّيّاً .. ونزعة بدويَّة أكَّدت انتماءه إلى عالم الصحراء بكلِّ ما يحمله من عنف وضراوة ، وحزن أيضا .

واتسمت تلك المظاهر الموضوعيَّة بنزعة تمرُّديَّة تمثَّلت في : استثماره لغة الغزل في مخاطبة الممدوحين أحيانا ، واتِّخاذ المرأة رمزا أو معادلا موضوعيّاً للممدوح أحيانا أخرى ، وقاده تعلُّقه بسيف الدولة إلى أن يرثي أمَّه وأخته خولة ، وكأنَّه واحد من هذه الأسرة الحمدانيَّة ، فاستثمر لغة الغزل ليعبِّر عن عواطفه الصادقة في المرثيَّتين ، وتغزَّل بالحرب ، مبيِّنا حبَّه لها وعشقه لساحاتها وآلاتها .. ومن مظاهر التمرُّد الموضوعيَّة في قصيدة المدح إكثار الشاعر من الافتخار بنفسه أمام الممدوح ، حتَّى تحوَّلت المِدحة على يديه إلى غناء ذاتيٍّ بالنفس وطموحها وآلامها ، فشارك الممدوح في مجده وجبروته ، مُلغيا بذلك الحدود الوهميَّة التي اصطنعها النقد القديم بين الفنون الشعريَّة ، فكان ذلك كلُّه مدار المبحث الأوَّل من الفصل الأوَّل .

وامتازت قصيدة أبي الطيب بمظاهر فنّيَّة ، تجلَّت بمستوياتها : الصوتيَّة والتركيبيَّة والدلاليَّة ، فقد اهتم الشاعر بالبنية الصوتيَّة لأبياته ولا سيَّما في المطالع ، وغالبا ما أقام تلك البنية على التكرار سواء اعتمد ذلك التكرار على الجناس أم على التكرار اللفظيِّ ، ولا يخفى ما يؤدِّيه التكرار من وظيفة صوتيَّة هي في حقيقتها جزء من البنية الدلاليَّة للقصيدة ، كما لجأ أبو الطيب إلى التقسيم الذي أسبغ على قصائده إيقاعا متعدِّد الألوان .

كما اتَّسمت بنية التركيب الشعريِّ في شعر أبي الطيب بمظهر الإيجاز والإجمال ، والقدرة على تصوير المعنى ، بأقلِّ عدد ممكن من الألفاظ ، وقد يكون اللجوء إلى التقديم والتأخير ، والحذف من عوامل ذلك الإيجاز .

واهتمَّ أبو الطيب بالتخييل في تشبيهاته أو استعاراته ، فكانت تعبيراته الشعريَّة تمتاز بالطرافة ، ولجأ أحيانا إلى تأليف الصور المُتراكبة ، واستثماره ألفاظ الصناعة النحويَّة والصرفيَّة للتعبير عن المعاني ، وقد أثبت الشاعر أنَّه لم يأتِ بالتضادِّ في شعره لزينة لفظيَّة ، بل كان المعنى هو الباعث عليه ، فتجد الشاعر معنيا بجدليَّة الصراع بين الأضداد . وبهذا اختُتم المبحث الثاني من الفصل الأوَّل .

وكان مدار الفصل الثاني توخِّي فاعليَّة المظاهر الموضوعيَّة لشعر أبي الطيب في شعر شعراء هذه المرحلة التأريخيَّة ، وليس من المعقول ــ بطبيعة الحال ــ أن يكون شعراء المرحلة نسخا مكرَّرة من أبي الطيب ، وليس من الضروري أن تجد كلَّ المظاهر الموضوعيَّة مُجسَّدة في شعر شعراء المرحلة بنسب ثابتة كمّاً ونوعا ، وإلاّ فهذا يعني إلغاء لشخصيَّاتهم الشعريَّة وتعطيلا لإبداعهم .

ومن البديهيِّ أن تتفاوت نسب الفاعليَّة قوَّة وضعفا ، كمّاً ونوعا : بين الاحتذاء المقرون بأصالة الشاعر ، وحقّه المشروع في مضاهاة المثال ، ومحاولة تجاوزه ، وبين المحاكاة الباهتة ، وإلغاء الشخصيَّة ، وتعثُّر التجربة وانحسارها .

فالنزعة الحربيَّة مثلا عند أبي فراس هي غيرها عند مهيار ، لأنَّ الأوَّل كان فارسا ، شارك في الحروب ، وأُسر وجُرح .. فتجد النزعة واضحة في غزله ورثائه وشكواه ، بينما تجدها ضعيفة خائرة عند مهيار الذي لم يُعرف عنه أنَّه شارك في حرب أو حثٌّ على جهاد ، فإنْ قيل ليس بالضرورة أن يكون الشاعر قد عاش التجربة ، لكي يعبِّر عنها ، قلنا هذا ابن هانئ ، وهذا الشريف الرضيُّ ، فهما لم يدخلا معركة ، ومع ذلك تجدهما يعبِّران عنها خير تعبير . إنَّها شخصيات الشعراء وأمزجتهم بالرغم من أنَّهم يخضعون جميعا إلى سطوة شعر أبي الطيب .

والحكمة عند أبي فراس والشريف الرضيِّ والطغرائيِّ ، بوصفها أسلوبا في التعبير عن التجربة الشعريَّة ، هي غيرها عند السريِّ الرفَّاء مثلا الذي خفَّ عنده هذا المظهر ، وكاد يتلاشى عند مهيار وابن التعاويذيِّ وابن سناء الملك ، وهي غيرها عند المعرِّيِّ الذي نحا بها منحى فلسفيّاً أحيانا .

والنزعة البدويَّة عند أبي فراس وابن زيدون مثلا هي غيرها عند مهيار والأبيورديِّ والطغرائيِّ وابن التعاويذيِّ مثلا ، فالأوَّلان نافست نزعتهما البدويَّة نزعة حضريَّة ، تمثَّلت في غزلهما المُترف المتأنّق ، وغزل أبي فراس بالغلمان خير مثال على ذلك ، وشعر ابن زيدون في ولاّدة مثال على هذا الغزل المتأنّق ، أمَّا الشعراء الآخرون فقد أخلصوا للبداوة ، وجعلوها رسما شعريّاً لا محيص عنه ، بينما استحالت البدويَّة عند ابن الفارض في كثير من الأحيان إلى رموز صوفيَّة . فكان ذلك كلُّه مدار المبحث الأوَّل من الفصل الثاني .

واستثمار لغة الغزل في فنون الشعر عند أبي فراس أو الشريف الرضيِّ ، يختلف عن استثماره عند مهيار أو ابن التعاويذيِّ مثلا ، فالأوَّلان اقتربا من الأصل ــ المثال ــ وعبَّرا في قصائد المديح عن حرارة الإحساس ، وصدق العاطفة ، وإنْ كانت البواعث تختلف ، فهي عند أبي فراس تحرِّكها صلة القربى والرحم التي تجمعه مع أميره سيف الدولة الحمدانيِّ ، أمَّا عند الشريف فهي تحرِّكها بواعث التوحُّد مع الممدوح في العقيدة أو المذهب ، أمَّا عند مهيار وابن التعاويذيِّ فهي تخالطها بواعث الحصول على الجائزة التي صرَّحا بها أحيانا .

وبينما ظلَّ أغلب الشعراء وراء رسوم أبي الطيب في هذا المظهر الموضوعيِّ ، فلم يتعدَّوا حدود مزج المدح أو الحرب أو الرثاء بالغزل ، فقد تقدَّم مهيار وابن خفاجة خطوة في هذه الطريق ، إذ أكثر مهيار من قرن قصيدته بفتاة حييَّة حار في خطب ودِّها الممدوحون حتى صار ذلك مظهرا في معظم قصائده إن لم نقل جميعها . أمَّا ابن خفاجة فقد قرن وصف الطبيعة بالفتاة الجميلة .

والفخر بالنفس في قصائد المديح ، تجده واضحاً وضعيفاً ومعدوماً : واضحاً في شعر أبي فراس والشريف الرضيِّ والأبيورديِّ مثلا ، وضعيفاً في شعر مهيار وابن سناء الملك والبهاء زهير مثلا ، ومعدوما عند المعرِّيِّ وابن الفارض لأنَّهما لم يمدحا أحدا . وكان ذلك كلُّه مدار المبحث الثاني من الفصل الثاني .

وتوخَّينا في الفصل الثالث تقصِّي المظاهر الفنِّيَّة بمستوياتها الثلاثة : الصوتيّ ، والتركيبيّ ، والدلاليّ ، في الشعر العربيِّ .

وكما ظهر التفاوت بين شعراء المرحلة في المظاهر الموضوعيَّة كمّاً ونوعا ، فقد ظهر هذا التفاوت في المظاهر الفنّيَّة أيضا .

وانساق بعض شعراء المرحلة في بعض قصائدهم انسياقا تامّاً وراء المظاهر الصوتيَّة في شعر أبي الطيب ، ومنها الاهتمام بالبنية الصوتيَّة للبيت الشعريِّ ، لا سيَّما مطلع القصيدة ، وذلك بالاعتماد على التكرار بنوعيه : الحرفيِّ واللفظيِّ . والاحتذاء على

تقسيمات أبي الطيب ، بل أمعنوا أحيانا باستعمال لفظ متبوعها أو لفظ ما أُسند إليها ، وقد مال بعض الشعراء إلى الإكثار من استعمال اسم التفضيل احتذاءً كالشريف الرضيِّ والأبيورديِّ مثلا ، وتفاوتت نسب الاحتذاء بين الشعراء في بعض المظاهر الصوتيَّة ، فظاهرة التضمين مثلا تسجِّل ارتفاعا عند الشعراء المتأخِّرين ، ولا سيَّما ابن سناء الملك والبهاء زهير . واختصَّ المبحث الأول من الفصل الثالث بكلِّ ما تقدَّم .

واحتذى أغلب شعراء المرحلة بعض بنى التراكيب الشعريَّة في شعر أبي الطيب ، ووجدنا أنَّ نسب هذا الاحتذاء تزداد كلَّما اقتربنا من الشعراء المتأخِّرين ، وبينما يصل هذا الاحتذاء أحيانا حدَّ الاقتراب من الأصل ومضاهاته ، كما هو الحال عند أبي فراس والشريف والمعرِّيِّ والطغرائيِّ مثلا ، نجده أحيانا يصل حدَّ المحاكاة الباهتة عند الكثيرين منهم ، بل يصل أحيانا حدَّ ما سمَّاه القدماء بالتلفيق أو الالتقاط .

وكما سجَّلت ظاهرة الإيجاز والإجمال ، ولا سيَّما باستعمال البنية الحكميَّة وجودا واضحا في شعر أبي فراس والشريف الرضيِّ والطغرائيِّ مثلا ، فقد انعدمت أو كادت تنعدم في شعر آخرين ومنهم مهيار الذي كان يمطُّ المعنى ، ومن أجل ذلك استطالت قصائده . فكان المبحث الثاني من الفصل الثالث مختصّاً ببيان ذلك .

وكانت هناك محاولات جادَّة من الشعراء لاحتذاء الفنون البيانيَّة والبديعيَّة التي حفل بها شعر أبي الطيب ، فاستثمار ألفاظ الصناعة النحويَّة والصرفيَّة والعروضيَّة في التشبيه ظهر بشكل واضح وموسَّع عند المعرِّيِّ حتى أصبح سمة من سمات أسلوبه ، بينما ظهر هذا المظهر الفنّيُّ ضعيفا عند ابن سناء الملك والبهاء زهير ، وانعدم وجوده عند آخرين .

أمَّا تكوين صورة مُتراكبة تتألَّف من مجموعة من الصور التشبيهيَّة المتوالية فقد وجدنا لها صدى في شعر ابن هانئ وابن زيدون مثلا ، وانعدم وجودها عند شعراء آخرين . وبينما سجَّلت بعض محاولات الاحتذاء الاقتراب من الأصل ، والمجيء أحيانا بما هو مُبدَع كما حصل في بعض محاولات أبي فراس والشريف الرضيِّ والمعرِّيِّ ، نجد أنَّ أغلب شعراء المرحلة قد وقعوا في محاكاة باهتة حين أقاموا المعنى الشعريَّ على جدليَّة الصراع بين الأضداد .

فهرست المصادر والمراجع

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي ، العميدي ، تحقيق إبراهيم الدسوقي ، دار المعارف بمصر ١٩٦١ .
(٢) ابن خفاجة الأندلسي ، عبد الرحمن جبير ، دار الآفاق الجديدة بيروت ١٤٠٠ هـ ـ ١٩٨٠ م .
(٣) ابن زيدون شاعر قرطبة ، د . محمود صبح ، منشورات المعهد الأسباني العربي للثقافة مدريد ١٩٨٥ .
(٤) ابن زيدون عصره وحياته وأدبه ، علي عبد العظيم ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٥٥ .
(٥) ابن سناء الملك حياته وشعره ، محمد إبراهيم نصر ، دار الكاتب العربي القاهرة ١٣٨٧ هـ ـ ١٩٦٧م .
(٦) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر ، د . عبد العزيز الأهواني ، ط ٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦ .
(٧) ابن شهيد الأندلسي حياته وآثاره ، شارل بلاّ ، منشورات الجامعة الأردنية عمان ١٩٦٥ .
(٨) ابن هانئ ، أحمد خالد ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ١٩٧٦ .
(٩) ابن هانئ الأندلسي ، د . منير ناجي ، دار الجامعيين للنشر ١٩٦٢ .
(١٠) ابن هانئ متنبي المغرب ، أبو القاسم محمد كرّو ، دار المغرب العربي تونس ١٩٦٧ .
(١١) أبو الطيب المتنبي ، محمد كمال حلمي ، القاهرة ١٩٢١ .
(١٢) أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي ، د . بلاشير ، ترجمة إبراهيم كيلاني ، دمشق ١٩٧٥ .
(١٣) أبو الطيب المتنبي : المراثي والمفاخر والحكم ، فؤاد أفرام البستاني ، ط ٢ ، المطبعة الكاثوليكية بيروت ١٩٣٧ .
(١٤) أبو العلاء المعري زوبعة الدهور ، مارون عبود ، ط ٣ ، دار مارون عبود بيروت ١٩٧٠ .
(١٥) أبو فراس الحمداني ، محسن العاملي ، النجف بلا تأريخ .
(١٦) أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي ، د . النعمان القاضي ، القاهرة ١٩٨١ .
(١٧) أبو فراس فارس بني حمدان وشاعرهم ، د . عمر فروخ ، بيروت ١٣٧٣ هـ ـ ١٩٥٤ م .
(١٨) الأبيوردي ممثل القرن الخامس في برلمان الفكر العربي ، ممدوح حقي ، دار اليقظة العربية دمشق بلا تأريخ .
(١٩) الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه ، د . مصطفى الشكعة ، ط ٤ ، دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٩ .
(٢٠) الأدب في ظل بني بويه ، د . محمود غناوي الزهيري ، مطبعة الأمانة مصر ١٣٦٨ هـ ـ ١٩٤٩ م .
(٢١) أدباء العرب في الأعصر العباسية ، بطرس البستاني ، ط ٦ ، بيروت ١٩٦٨ .
(٢٢) أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث ، بطرس البستاني ، ط ٦ ، دار المكشوف ودار الثقافة بيروت ١٩٦٨ .
(٢٣) أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق أحمد مصطفى المراغي ، القاهرة ١٣٦٧ هـ ـ ١٩٤٨ م .
(٢٤) الأسلوب ، أحمد الشايب ، طبع المطبعة الفاروقية ، الإسكندرية ١٩٣٩ .
(٢٥) الأمثال السائرة من شعر المتنبي ، الصاحب بن عباد ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد ١٣٨٥ هـ ـ ١٩٦٥ م .
(٢٦) أمراء الشعر في العصر العباسي ، أنيس المقدسي ، ط ٨ ، بيروت ١٩٦٩ .
(٢٧) الانسان المتمرد ، البير كامو ، ترجمة نهاد رضا ، ط ٢ ، منشورات عويدات بيروت ١٩٧٥ .
(٢٨) البديع في نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، تحقيق د . أحمد أحمد بدوي ، و د. حامد عبد المجيد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦٠ م .
(٢٩) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهين ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، الدار البيضاء ١٩٨٦ .
(٣٠) البنية الموسيقية لشعر المتنبي (رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة) ، محمد حسين محمد كاظم الطريحي ، بغداد ١٤١١ هـ ـ ١٩٩٠ م .
(٣١) البيان والتبيين ، أبو عثمان الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، ط ٥ ، القاهرة ١٤٠٥ هـ ـ ١٩٨٥ م .
(٣٢) بين البحر والصحراء ، شفيق جبري ، ط ٢ ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٧ .
(٣٣) تاج العروس من جواهر القاموس ، محمد مرتضى الزبيدي ، ط ٢ ، بيروت ١٣٩٩ هـ ـ ١٩٧٩ .
(٣٤) تأريخ آداب اللغة العربية ، جرجي زيدان ، راجعه وعلق عليه د . شوقي ضيف ، مطابع مؤسسة الهلال بلا تأريخ .
(٣٥) تأريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين ، د . إحسان عباس ، ط ٣ ، دار الثقافة بيروت ١٩٧٤ .
(٣٦) تأريخ الأدب العربي ، حنا الفاخوري ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٠ .
(٣٧) تأريخ الأدب العربي ، عمر فروخ ، دار العلم للملايين بيروت ١٩٧٢ .
(٣٨) تأريخ الأدب العربي في الأندلس ، إبراهيم علي أبو الخشب ، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٧٠ .
(٣٩) تأريخ بغداد ، الخطيب البغدادي ، الناشر محمد أمين الخانجي ، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٣٤٩ هـ ـ ١٩٣١ م .
(٤٠) تأريخ علماء الأندلس ، ابن الفرضي ، تحقيق إبراهيم الإبياري ، ط ٢ ، دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني ١٤١٠ هـ ـ ١٩٨٩ م .
(٤١) التبيان في شرح ديوان المتنبي ، أبو البقاء العكبري ، ضبطه وصححه مصطفى السقا وإبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي ، مطبعة البابي الحلبي ، ج ١ و٢ ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ـ ١٩٣٦ م . وج ٣ ، ط ٢ ، القاهرة ١٣٧٦ هـ ـ ١٩٥٦ م .

(٤٢) تجديد ذكرى أبي العلاء ، د . طه حسين ، ط ٣ ، مطبعة المعارف ومكتبتها القاهرة ١٣٥٦ هـ ـ ١٩٣٧ م .
(٤٣) تجربة المتنبي ، صدقي إسماعيل ، دمشق ١٩٧٧ .
(٤٤) الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره ، محمد سليم الجندي ، دمشق ١٣٨٢ هـ ـ ١٩٦٢ م .
(٤٥) الجديد في الأدب العربي وتأريخه ، حنا الفاخوري ، ط ٤ ، بيروت ١٩٦٠ .
(٤٦) حصاد الهشيم ، إبراهيم المازني ، ط ٣ ، المطبعة العصرية بمصر ١٩٤٨ .
(٤٧) حكيم المعرة أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري ، د . عمر فروخ ، ط ٢ ، مكتبة الكشاف بيروت ١٩٤٨ .
(٤٨) الحماسة في شعر الشريف الرضي ، محمد جميل شلش ، ط ٢ ، المكتبة العالمية بغداد ١٩٨٥ .
(٤٩) الحماسة في شعر المتنبي (رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة) ، محمد تقي الحسني ، بغداد ١٤١٧ هـ ـ ١٩٩٧ م .
(٥٠) الحياة الأدبية في العصر العباسي ، د . محمد عبد المنعم خفاجي ، دار العهد الجديدة القاهرة ١٩٥٤ .
(٥١) حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة ، حمدان حجاجي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ١٩٧٤ .
(٥٢) خريدة القصر وجريدة العصر ، العماد الأصفهاني ، تحقيق محمد بهجة الأثري ، دار الحرية للطباعة بغداد ١٣٩٦ هـ ـ ١٩٧٦ م .
(٥٣) خزانة الأدب وغاية الأرب ، ابن حجة الحموي ، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر بيروت ١٣٠٤ هـ .
(٥٤) الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، د . علي جواد الطاهر ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (رقم ١٢١) ، بغداد بلا تأريخ .
(٥٥) دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين ، د . محمد كامل حسين ، دار الفكر العربي ودار الكتاب المصري القاهرة ١٩٥٧ .
(٥٦) دراسات في النص الشعري ـ العصر العباسي ، د . عبدة بدوي ، ط ٢ ، دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع الرياض ١٤٠٥ هـ ـ١٩٨٤ م .
(٥٧) دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ١٣٨٩ هـ ـ ١٩٦٩ م .
(٥٨) ديوان ابن خفاجة ، تحقيق د . السيد مصطفى غازي ، دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .
(٥٩) ديوان ابن زيدون ، شرح وتحقيق محمد سيد كيلاني ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٣٧٥ هـ ـ ١٩٥٦ م .
(٦٠) ديوان ابن سناء الملك ، تصحيح وتقديم د . محمد عبد الحق ، طبع ونشر وزارة المعارف في الهند ١٣٧٧ هـ ـ ١٩٥٨ م .
(٦١) ديوان ابن الفارض ، لجامعه رشيد بن غالب من شرحي الشيخ البوريني والشيخ النابلسي ، ١٢٨٩ هـ .
(٦٢) ديوان ابن هانىء ، تحقيق وشرح كرم البستاني ، مكتبة صادر بيروت ١٩٥٢ .
(٦٣) ديوان البهاء زهير ، شرح وتحقيق محمد طاهر الجبلاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف بمصر ١٩٧٧ .
(٦٤) ديوان أبي فراس الحمداني ، تحقيق د . سامي الدهان ، بيروت ١٣٦٣ هـ ـ ١٩٤٤ م .
(٦٥) ديوان الأبيوردي ، طبعة عبد الباسط الأنسي ، المطبعة العثمانية في لبنان ١٣١٧ هـ .
(٦٦) ديوان سبط ابن التعاويذي ، بعناية وتصحيح د . س . مرجليوث ، مطبعة المقتطف بمصر ١٩٠٣ .
(٦٧) ديوان السري الرفاء ، تحقيق ودراسة د . حبيب حسين الحسني ، بغداد ١٩٨١ . ونسخة دار الكتب المصرية ، نشر مكتبة القدسي القاهرة ١٣٥٥ هـ .
(٦٨) ديوان الشريف الرضي ، ج ١ ، دار صادر بيروت ١٣٨٠ هـ ـ ١٩٦١ م . وج ٢ ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، بيروت ١٣١٠ هـ .
(٦٩) ديوان الطغرائي ، تحقيق د . علي جواد الطاهر و د . يحيى الجبوري ، دار الحرية للطباعة بغداد ١٣٩٦ هـ ـ ١٩٧٦ م .
(٧٠) ديوان لزوم ما لا يلزم (اللزوميات) ، أبو العلاء المعري ، تحقيق وشرح ابراهيم الأعرابي ، مكتبة صادر بيروت بلا تأريخ .
(٧١) ديوان المتنبي في العالم العربي ، د . بلاشير ، ترجمة د . أحمد أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر القاهرة بلا تأريخ .
(٧٢) ديوان مهيار الديلمي ، دار الكتب المصرية القاهرة ١٣٤٤ هـ ـ ١٩٢٥ م .
(٧٣) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، ابن بسام الشنتريني ، تحقيق د . احسان عباس ، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ١٣٩٩ هـ ـ ١٩٧٩ . وطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٣٥٨ هـ ـ ١٩٣٩ م .
(٧٤) ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام ، د . عبد الوهاب عزام ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٨ .
(٧٥) الرؤوس ، مارون عبود ط ٣ ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ .
(٧٦) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة ، تحقيق فؤاد أفرام البستاني ، بيروت ١٩٣١ .
(٧٧) الرمزية في الأدب العربي ، درويش الجندي ، مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٥٨ .
(٧٨) سبط ابن التعاويذي ، يوسف يعقوب مسكوني ، مطبعة شفيق بغداد ١٣٧٨ هـ ـ ١٩٥٩ م .
(٧٩) سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي ، صححه وعلق عليه عبد المتعال الصعيدي ، مطبعة محمد علي صبيح بمصر ١٣٧٢ هـ ـ ١٩٥٢ م .

(٨٠) السري الرفاء ، يوسف أمين قصير ، مطبعة الشباب بغداد ١٩٥٦ .
(٨١) السري الرفاء حياته وشعره ، د . حبيب حسين الحسني ، بغداد ١٩٧٧ .
(٨٢) شرح التنوير على سقط الزند ، أبو العلاء المعري ، طبعة مصطفى محمد القاهرة ١٣٥٨ هـ .
(٨٣) شرح ديوان المتنبي ، الواحدي ، تصحيح ديتريصي ، طبعة برلين ١٢٧٦ هـ ــ ١٨٦٠ م .
(٨٤) شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، ط ٢ ، مطبعة الاستقامة القاهرة ١٣٥٧ هـ ــ ١٩٣٨ م .
(٨٥) شرح مشكل أبيات المتنبي ، ابن سيده ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد بلا تأريخ .
(٨٦) الشريف الرضي ، د . احسان عباس ، دار صادر بيروت ١٩٥٩ .
(٨٧) الشريف الرضي بودلير العرب واضع أسس الرمزية العالمية ، د . محفوظ ، منشورات مكتبة بيروت ١٩٤٤ .
(٨٨) الشريف الرضي عصره ، حياته ، منازعه ، أدبه ، أديب التقي البغدادي ، مطبعة كرم دمشق ١٣٨٠ هـ ــ١٩٦١ م .
(٨٩) الشريف الرضي مختارات من شعره ، د . علي جعفر العلاق و د . محمد أطيمش ومحمد جميل شلش بغداد ١٩٨٥ .
(٩٠) الشعر الأندلسي بحث في تطويره وخصائصه ، غرسيّه غومس ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٥٦ .
(٩١) شعر الحرب عند العرب ، د . زكي المحاسني ، دار الفكر العربي القاهرة ١٩٤٧ .
(٩٢) الشعر العربي في العراق وبلاد العجم في العصر السلجوقي ، د . علي جواد الطاهر ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٥٨ .
(٩٣) الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني ، د . سعود محمود عبد الجابر ، مؤسسة الرسالة بيروت ١٤٠١ هـ ــ ١٩٨١ م .
(٩٤) شعر المتنبي قراءة أخرى ، د . محمد فتوح أحمد ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٨٣ .
(٩٥) الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليش ، ترجمة الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية بيروت ١٩٦٣ .
(٩٦) الشعر والزمن ، د . جلال الخياط ، بغداد ١٩٧٥ .
(٩٧) الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ، يوسف البديعي ، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبدة زيادة عبدة ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٣ .
(٩٨) الصورة في الشعر العهربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، علي البطل ، ط ٢ ، دار الأندلس بيروت ١٩٨١ .
(٩٩) الصورة المجازية في شعر المتنبي (رسالة دكتوراه على الآلة الكاتبة) ، د . جليل رشيد فالح ، بغداد ١٤٠٥ هـ ــ ١٩٨٥ م .
(١٠٠) عبقرية الشريف الرضي ، د . زكي مبارك ، ط ٤ ، مطبعة حجازي القاهرة ١٣٧١ هـ ــ ١٩٥٢ م .
(١٠١) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، ناصيف اليازجي ، دار القلم بيروت ١٨٨٧ .
(١٠٢) العمدة في صناعة الشعر ونقده ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط ٣ ، مطبعة السعادة بمصر القاهرة ١٣٨٣ هـ ــ ١٩٦٣ م .
(١٠٣) عمر بن الفارض من خلال شعره ، ميشائل فريد غريّب ، مطابع زحلة الفتاة ١٩٦٥ .
(١٠٤) عيار الشعر ، ابن طباطبا العلوي ، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية بيروت ١٤٠٢ هـ ــ ١٩٨٢ م .
(١٠٥) الغيث المسجم في شرح لامية العجم ، الصفدي ، دار الكتب العلمية بيروت ١٣٩٥ هـ ــ ١٩٧٥ م .
(١٠٦) الفتح على أبي الفتح ، ابن فورجة ، تحقيق عبد الكريم الدجيلي ، بغداد ١٩٧٤ .
(١٠٧) الفسر (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي) ، ابن جني ، تحقيق د . صفاء خلوصي ، بغداد ١٩٧٧ .
(١٠٨) فن المتنبي بعد ألف عام ، ابراهيم العريّض ، ط ٢ ، الكويت ١٩٧٣ .
(١٠٩) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د . شوقي ضيف ، ط ٧ ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٩ .
(١١٠) فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، د . مصطفى الشكعة ، مكتبة الأنتجلو المصرية القاهرة ١٣٧٨ هـ ــ ١٩٥٨ م .
(١١١) في الأدب العباسي ، د . محمد مهدي البصير ، مطبعة النجاح بغداد ١٩٤٩ .
(١١٢) في الشعرية ، د . كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ١٩٨٧ .
(١١٣) قلائد العقيان ، الفتح بن خاقان ، تصحيح علي بن أحمد الهواري ، مطبعة التقدم العلمية مصر ١٣٣٠ هـ .
(١١٤) الكشف عن مساوىء شعر المتنبي ، الصاحب بن عباد ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، مطبعة المعارف بغداد ١٣٨٥ هـ ــ ١٩٦٥ م .
(١١٥) لامية الطغرائي ، د . علي جواد الطاهر ، مطبعة العاني بغداد ١٩٦٢ .
(١١٦) لسان العرب ، ابن منظور المطبعة الميرية ببولاق مصر القاهرة ١٣٠٠ هـ .
(١١٧) لغة الحب في شعر المتنبي ، د . عبد الفتاح صالح ، عمان ١٩٨٣ .
(١١٨) لغة الشعر عند المعري دراسة لغوية وفنية في سقط الزند ، د . زهير غازي زاهد ، مكتبة النهضة العربية ١٤٠٧ هـ ــ ١٩٨٦ م .
(١١٩) اللغة والمعنى والسياق ، جون لاينز ، ترجمة د . عباس صادق الوهاب ، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٧ .
(١٢٠) المتنبي ، جورج غريّب ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ .
(١٢١) المتنبي (سلسلة نوابغ الفكر العربي) ، د . زكي المحاسني ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر القاهرة بلا تأريخ .
(١٢٢) المتنبي ، محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني القاهرة ١٣٩٧ هـ ــ ١٩٧٧ م .
(١٢٣) المتنبي بين البطولة والاغتراب ، محمد شرارة ، جمع وتحقيق د . حياة شرارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨١ .

(١٢٤) المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث ، د . محمد عبد الرحمن شعيب ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٦٤ .
(١٢٥) المتنبي شاعر تتوهج ألفاظه فرسانا تأسر الزمان ، د . علي شلق ، بغداد ١٩٧٧ .
(١٢٦) المتنبي الصغير ، د . عمر الأسعد ، دار العلوم الرياض ١٩٧٧ .
(١٢٧) المتنبي مالىء الدنيا وشاغل الناس (مجموعة بحوث ودراسات على هامش مهرجان أبي الطيب المتنبي المنعقد سنة ١٩٧٧) ، بغداد ١٩٧٩ .
(١٢٨) المتنبي وشوقي ، د . عباس حسن ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٣٧٠ هـ ــ ١٩٥١ م .
(١٢٩) المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته ، د . جلال الخياط ، ط ٢ ، دار الرائد العربي بيروت ١٤٠٧ هـ ــ ١٩٨٧ م .
(١٣٠) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ابن الأثير ، ج ١ ، تحقيق د . أحمد الحوفي ، ود . بدوي طبانة ، القاهرة ١٣٧٩ هـ ــ ١٩٥٩ م . وج ٢ ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، القاهرة ١٣٥٨ هـ ــ ١٩٣٩ م . وج ٣ ، تحقيق د . أحمد الحوفي و د . بدوي طبانة ، القاهرة ١٣٨١ هـ ــ ١٩٦٢ م .
(١٣١) المرثاة الغزلية ، د . عناد غزوان ، مطبعة الزهراء بغداد ١٣٩٤ هـ ــ ١٩٧٤ م .
(١٣٢) المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ، د . عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي القاهرة ١٣٧٤ هـ ــ ١٩٥٥ م . وط ٢ ، الدار السودانية الخرطوم ١٩٧٠ .
(١٣٣) مشكلة السرقات في النقد العربي ، د . محمد مصطفى هدارة ، مطبعة لجنة البيان العربي القاهرة ١٩٥٨ .
(١٣٤) مطالعات في الكتب والحياة ، عباس محمود العقاد ، ط ٣ ، دار الكتاب العربي بيروت ١٩٦٦ .
(١٣٥) المُعجب في تلخيص أخبار المغرب ، المراكشي ، تحقيق محمد سعيد العريان ، القاهرة ١٣٨٣ هـ ــ ١٩٦٣ م .
(١٣٦) معجز أحمد ، أبو العلاء المعري ، تحقيق د . عبد المجيد دياب ، دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٨٦ .
(١٣٧) معجم الأدباء ، ياقوت الحموي ، نشره المستشرق الانكليزي د . س مرجليوث ، ط ٢ ، دار المستشرق بيروت ١٩٢٢ .
(١٣٨) المعري ذلك المجهول رحلة في فكره وعالمه النفسي ، عبد الله العلايلي ، المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع بيروت ١٩٨١ .
(١٣٩) مع شعراء الأندلس والمتنبي ، اميليو غرسيّه غومث ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، القاهرة ١٣٩٤ هـ ــ ١٩٧٤ م .
(١٤٠) مع الشعراء في العصر العباسي ، د . محمد عبده غانم ، المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع ، صنعاء ١٩٨٥ .
(١٤١) مع المتنبي ، طه حسين ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٣٦ .
(١٤٢) ملامح الشعر الأندلسي ، د . عمر الدقاق ، منشورات دار الشرق بيروت ١٩٧٤ .
(١٤٣) من أسرار اللغة ، د . ابراهيم أنيس ، ط ٣ ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٦٦ .
(١٤٤) المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري (مجموعة بحوث ودراسات على هامش مهرجان أبي العلاء المعري) ، مطبعة الترقي دمشق ١٩٤٥ .
(١٤٥) مهيار الديلمي حياته وشعره ، د . عصام عبد علي ، دار الحرية للطباعة بغداد ١٣٩٦ هـ ــ ١٩٧٦ م .
(١٤٦) موسوعة علم النفس ، د . أسعد رزوق ، مراجعة د . عبد الله عبد الدايم ، مطابع الشروق بيروت ١٩٧٧ .
(١٤٧) النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام ، ابن المستوفي ، دراسة وتحقيق د . خلف رشيد نعمان ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩١ .
(١٤٨) نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن دارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ط ٣ ، ١٩٦٢ .
(١٤٩) نقاط التطور في الأدب العربي ، د . علي شلق ، دار القلم بيروت ١٩٧٥ .
(١٥٠) النقد المنهجي عند العرب ، د . محمد مندور ، القاهرة ١٩٤٨ .
(١٥١) الواضح في مشكلات شعر المتنبي ، أبو القاسم الاصفهاني ، تحقيق محمد طاهر بن عاشور ، الدار التونسية للنشر ١٩٦٨ .
(١٥٢) وحي الرسالة ، أحمد حسن الزيات ، ط ٧ ، مطبعة الرسالة القاهرة ١٣٨١ هـ ــ ١٩٦٢ .
(١٥٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي ، ط ٢ ، دار احياء الكتب العربية ١٣٧٠ هـ ــ ١٩٥١ م .
(١٥٤) وفيات الأعيان ، ابن خلكان ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٣٦٧ هـ ــ ١٩٤٨ م .
(١٥٥) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، أبو منصور الثعالبي ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط ٢ ، مطبعة السعادة القاهرة ١٣٧٧ هـ .
(١٥٦) ينابيع الرؤيا ، جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩ .

الدوريات

(١٥٧) آفاق عربية (التمرد والالتزام في حياة المتنبي وشعره) ، د . عناد غزوان ، العدد السابع ، بغداد ١٩٨٥ .
(١٥٨) الثقافة (الشعر بين أبي تمام والمتنبي والمعري) ، د . علي الزبيدي ، العدد الخامس ، بغداد ١٩٧٥ .
(١٥٩) فصول (ظواهر أسلوبية في شعر المتنبي) د . عبدة بدوي ، العدد الثاني ، القاهرة ١٩٨٤ .